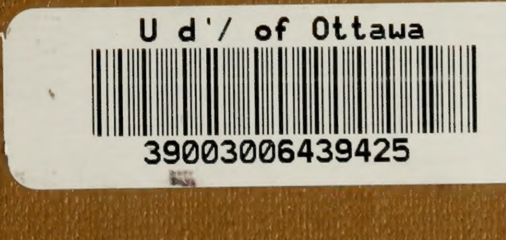
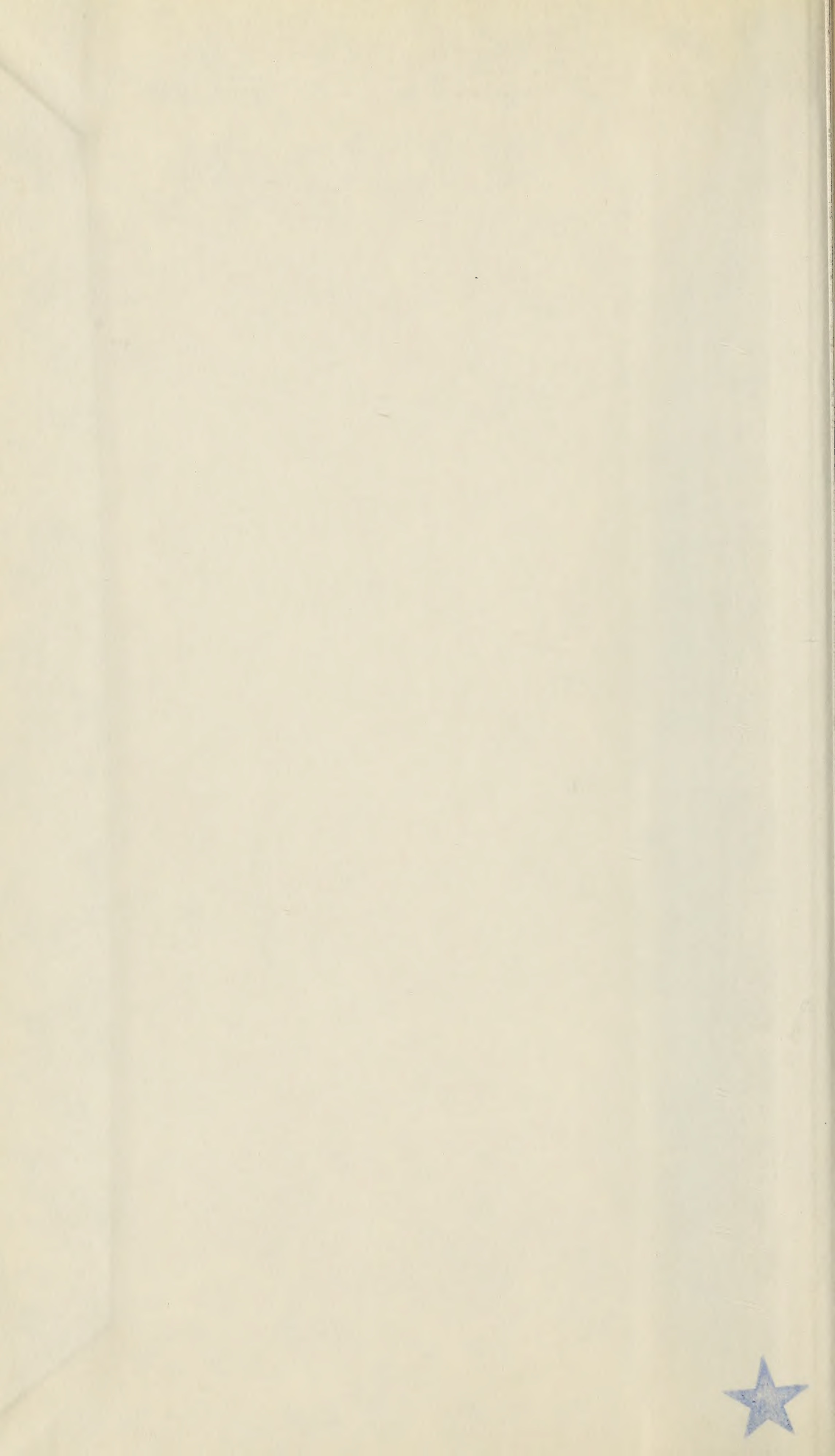

U d'/ of Ottawa
39003006439425



L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE

CHEZ

QUATREMÈRE DE QUINCY

DU MÊME AUTEUR

A LA MÊME LIBRAIRIE

L'Ombrie, l'âme des cités et des paysages. 1 vol. in-16, br. 3 fr. 50

Ouvrage couronné par l'Académie française.

Rome, complexité et harmonie. 1 vol. in-16, br. . . . . . 3 fr. 50

R. SCHNEIDER

MAITRE DE CONFÉRENCES A L'UNIVERSITÉ DE CAEN
DOCTEUR ÈS LETTRES

L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE

CHEZ

QUATREMÈRE DE QUINCY

(1805-1823)

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1910



A

MONSIEUR GABRIEL SÉAILLES

PROFESSEUR A LA SORBONNE

SOUVENIR RESPECTUEUX ET RECONNAISSANT

R. S.

INTRODUCTION

Nous avons étudié ailleurs le rôle actif de Quatremère de Quincy, son influence sur les œuvres, sur les institutions et les artistes. Mais un homme comme lui n'agit qu'au nom d'une foi, et n'a de foi qu'agissante. Il faut donc maintenant étudier sa doctrine, et lui réserver une étude à part : elle n'est pas seulement la pensée d'un esthéticien éminent, mais encore une phase historique des doctrines d'art en France.

Elle est intéressante en elle-même : émanant d'un sculpteur reconnu pour tel par les artistes, ses confrères, élaborée dans les ateliers de Guillaume II Coustou, près de Dejoux et de Pierre Julien, complétée et précisée dans les ateliers des sculpteurs du Panthéon et de Canova, elle n'est pas la théorie d'un amateur, comme celle de Paillot de Montabert ou même d'Émeric-David, qui eut recours pour son *Art statuaire* à la collaboration de J.-B. Giraud. Malgré la redondance de la pensée et la prolixité de la forme, elle est cohérente comme un syllogisme, où principes et déductions s'enchaînent par nécessité ; c'est une belle construction, où la métaphysique parfois vertigineuse s'appuie sur de formidables piliers : l'autorité de l'art antique, de Platon, de Raphaël et de Poussin.

Elle est donc intéressante aussi par ses origines. Avant Cousin et Levesque, c'est le dernier effort de l'esthétique idéaliste, surtout platonicienne. A ceux qui seraient tentés d'être sévères à cette pensée abstraite, qui ne cherche dans le modèle et par conséquent dans l'œuvre d'art que l'universel et le constant, et les obtient par élimination et géné-

ralisation progressives, il faut sans cesse rappeler que leur sévérité atteindrait directement Platon. Depuis Leo Battista Alberti, nul ne lui a fait plus d'emprunts, ni plus formellement avoués. Or, Platon est certainement un très grand artiste, un créateur de beauté : ses dialogues sont des chefs-d'œuvre par l'harmonie des proportions, le sens délicat de la mise en scène, le goût dans la façon de poser les personnages, et le don de l'image, que celle-ci du reste soit un simple appel de sensations ou s'amplifie jusqu'au symbole. Est-il fils de sculpteur, et a-t-il lui-même sculpté ? Toujours est-il qu'il a au suprême degré le sens plastique, et que, bien des détails le prouvent, il s'est tenu en contact avec les sculpteurs de son temps. Mais la doctrine de ce grand artiste a été funeste à l'art, en prônant le souci exclusif de la beauté, de l'idéal abstrait, et de la portée morale de l'œuvre.

La doctrine de Quatremère est encore intéressante par ses dates (1805-1830). Entre les doctrines d'art qui vont de Poussin à Diderot, puis de Diderot à Winckelmann, et le romantisme, elle est un moment de la pensée classique, le dernier, décisif et presque tragique. Identique à elle-même, ou à peu près, de 1805 à 1830, c'est-à-dire de l'Empire à la fin de la Restauration, elle discerne et dénonce la continuité d'un même mal dans l'Ecole du modèle à la fin du XVIIIe siècle, dans le goût des sujets et des dehors modernes sous l'Empire, dans le réalisme (d'ailleurs illusoire) des romantiques.

C'est dire qu'elle a l'intérêt de la lutte : tournée vers l'ennemi, nous aurons sans cesse à montrer comment la pensée, désintéressée en elle-même, se hérisse d'excès pour la défense ou l'attaque. Jal, Eugène Delacroix, Gustave Planche, Horace Vernet lui-même y ont riposté.

En revanche elle a été le manifeste des artistes et des critiques de l'école classique, comme Quatremère lui-même a été leur conscience et leur voix. Interprète des artistes non académiciens en 1791 devant l'Assemblée législative, commissaire pour l'Instruction publique près de la Législative (1792) et du Directoire du département de Paris, membre du Con-

seil général (1801-1830), de l'Académie des Inscriptions (1804-1839), à une époque où l'art français croit n'avoir de salut que dans l'exemple de l'antiquité et l'étude de l'archéologie, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts depuis 1816, et membre du Conseil honoraire des Musées, il est le personnage le plus officiel qui soit. Il essaie donc d'installer en France, sous les auspices de l'Institut, un art et une doctrine d'État. Cette doctrine, c'est celle de Winckelmann, amendée et complétée par les révélations d'Égine, de Phigalie, du Parthénon et de l'île de Milo. Dès 1816, l'historien et esthéticien germano-italien ne suffisait plus à personne, surtout en France ; de fait et de volonté, Quatremère est le Winckelmann français, salué comme tel par les artistes académiciens, par Cousin, Guizot, par l'opinion et le gouvernement. Sa doctrine est du reste, en face du romantisme, la seule vraiment classique et qui émane d'un homme en place. Paillot de Montabert, De Kératry, Delécluze sont des libéraux, et des isolés, qui n'ont pas qualité pour parler du salut de l'art français.

Puisqu'autour de Quatremère se sont groupés les artistes classiques, sa doctrine est nécessaire pour expliquer leurs œuvres. Par elle on connaît mieux les sculpteurs Moitte, Chaudet, Canova, Lemot, Bosio, etc., les peintres Regnault, Meynier, Garnier, Couder, Mauzaisse, Abel de Pujol, Vinchon..., tous ceux que voulaient bousculer Préault et Eugène Delacroix. Il a régné à une époque de dogmatisme, où l'œuvre d'art apparaît, chez les classiques, non comme la création du génie, mais comme l'application régulière de principes antérieurs à elle.

L'exposé qui va suivre ne pouvait donc pas être une simple analyse. Quatremère est prolixe par nature, par entêtement de conviction, par souci d'enfoncer dans les esprits ce qu'il croit être le vrai ; il fallait concentrer en ses traits essentiels cette doctrine délayée en plusieurs volumes. Mais nous en avons scrupuleusement respecté la teneur ; pousser plus loin le scrupule eût été tomber dans la perpétuelle citation. En outre, la recherche de ses tendances intimes, de ses

origines lointaines ou proches, et de la précise mise au point que la lutte lui a imposée, mêle sans cesse l'histoire à l'étude de la doctrine elle-même. Il n'était guère possible, en effet, de s'en tenir à celle-ci sous prétexte de l'approfondir, de l'expliquer, et même de la juger. Elle est moins profonde qu'elle ne paraît. La mesure de profondeur qui peut sembler manquer à cette étude, c'est donc celle qui manque à Quatremère lui-même. A vouloir le commenter pas à pas, on risque de se perdre dans les dédales de l'Esthétique, laquelle implique à la fois une philosophie de la connaissance et une technique, un mode de perception et une représentation figurée du monde. C'est à propos de Quatremère, platonicien ivre d'abstraction, qu'il faut se souvenir que tout est dans tout. Objectif et historique à l'égard de textes, non pas inédits mais trop oubliés, ce travail, qui ne se souciait pas d'être une réimpression, ne s'écarte pas du genre de ceux que la Sorbonne a souhaités.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

I. — OUVRAGES DE QUATREMÈRE DE QUINCY QUI CONCERNENT LA DOCTRINE

Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie ou d'École publique et d'un système d'encouragement. Paris, Desenne, 1791, in-8.

Sur la diversité du génie et des moyens des différents arts (*Moniteur*, 7 décembre 1804).

Essai sur l'Idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre des arts du dessin (*Archives Littéraires*, Paris, Xrhouet, t. VI, VII, 1805).

Réflexions critiques sur les Mausolées (*id.*, t. IX, 1806).

Sur le « Græca res est nihil velare » de Pline (*id.*).

Essai historique sur l'art du Paysage à Rome (*id.*, t. X).

Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art. Paris, Crapelet, 1815, in-8.

Sur la *Storia della Scultura* du comte Leopoldo Cicognara (*Journal des Savants*, 1816-1819, sept articles).

Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à M. Canova sur les marbres d'Elgin ou les sculptures du temple de Minerve à Athènes. Rome, 1818, gr. in-8. — Nouvelle édition : « Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome, écrites les unes au célèbre Canova, les autres au général Miranda », Paris, Leclère, 1836, gr. in-8.

Essai sur la nature, le but, et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts. Paris, chez Treuttel et Wurtz, 1823, in-8.

Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, Paris, Rignoux, 1824, in-8. 2e édit., Paris, 1833. 3e édit., 1835.

Collection des Lettres de Nicolas Poussin, Paris, Didot, 1824.

De l'emploi des sujets d'histoire moderne dans la poésie et de leur abus dans la peinture, Paris, F. Didot, 1825, in-4.

Extrait d'nn ensemble de recherches historiques et philosophiques sur la cause principale du développement et de la perfection des Beaux-Arts chez toutes les nations, Paris, F. Didot, s. d. (1826), in-4.

De l'universalité du beau et de la manière de l'entendre. S. l. n. d. (1827). Paris, F. Didot, in-4.

De l'invention et de l'innovation dans les ouvrages des Beaux-Arts, Paris, F. Didot, s. d. (1828), in-4.

De la nature de l'originalité et des deux principales méprises dont cette qualité est l'objet. S. l. n. d. (1829), Paris, F. Didot, in-4.
De la marche différente de l'esprit humain dans les sciences naturelles et dans les Beaux-Arts. S. l. n. d. (1833), in-4.
Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Buonarotti, Paris, Didot, gr. in-8, 1835.
Essai sur l'Idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre des arts du dessin, Paris, gr. in-8, 1837.

II. — OUVRAGES DE DOCTRINE CONSULTÉS OU MIS A CONTRIBUTION PAR QUATREMÈRE DE QUINCY

L'abbé Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe.* Paris, Saillant et Nyon, 1773, in-12.
G.-B. Bottari, *Dialoghi sopra le arti del disegno.* Napoli, 1772.
Burke, *De la recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau.* Traduct. française. Paris, Jusserand, an XI.
Coypel, premier peintre du Roi, *Discours prononcé dans les Conférences de l'Académie Royale de peinture et sculpture.* Paris, 1721, in-4.
Emeric-David, *Recherches sur l'art statuaire.* Paris, Nyon, 1805, in-8.
Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture.* Paris, 1770, in-12, 3 vol.
Œuvres d'Etienne Falconnet, Statuaire. Lausanne, 1781, 6 vol. in-8.
Hemsterhuis, *Ueber die Bildhauerkunst.* Amsterdam, 1769, in-4. — *Œuvres*, réunies par Jansen, La Haye, 1792. — 3e édition, Paris, 1808.
Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1771, in-8°), traduction française, par Imhoff. Paris, 1796, in-8. — Nouvelle traduction par Weyland, Paris, Dentu, 1823.
Lacombe, *Le spectacle des Beaux-Arts, ou Considérations touchant leur nature, leurs objets...* Paris, 1768, in-12.
Lens, *Du bon goût et de la beauté dans la peinture.* Bruxelles, 1811.
Lessing, *Laocoon, Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie,* 1766. — Du Laocoon ou des limites respectives de la Poésie et de la Peinture, traduit de l'allemand de Lessing par Ch. Vanderbourg. Paris, 1802, in-8.
Wie die Alten den Tod gebildet, 1770 (traduit dans le *Recueil de pièces intéressantes concernant les Antiquités,* Paris, 1786).
Observations sur l'Histoire de l'Art de Winckelmann, dans la traduction de celle-ci par Jansen, t. III.
Massias, *Théorie du beau et du sublime.* Paris, Didot, 1824, in-8.
Raffaël Mengs, *Opere di Ant. Raffaello Mengs,* publiées par Azzara. Parme, 1780.

Metastasio, *Estratto dell' arte poetica*, dans les *Œuvres*, Venise, 1782-1784.
Milizia, *Dell' arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, Venise, 1781, in-8. — « *Dizionario delle belle arti del disegno* », Bassano, 1797, 2 vol. in-8.
Montesquieu, *Essai sur le goût* (Encyclopédie).
Ch. Nodier, la préface de *Trilby ou le lutin d'Argail*, Paris, 1822, in-12.
Ch. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris, 1688-1696, 4 vol.
Portalis, *De l'usage et de l'abus de l'esprit philosophique durant le XVIIIe siècle*, composé dans le Holstein en 1798, et publié à Paris, 1820, 2 vol. in-8.
Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schœnen Kunste*, Leipsig, 3e édit., 1792-1799, 4 vol. gr. in-8.
Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde, 1764, 2 vol. in-4. — Traduct. franç. par Gellius et Robinet, Paris, 1766, 2 vol. in-8. — 2e traduct. par Huber, Leipsig, 1781, 3 vol. in-4. — 3e traduct. par Jansen, 1790-1803, Paris, 3 vol. in-4.
Réflexions sur la Peinture et la Sculpture, 1756.
De l'Allégorie, ou traités sur cette matière, par Winckelmann, Addison, Sulzer, etc..., traduits par Jansen. Paris, an VII, 2 vol. in-8.

III. — AUTRES OUVRAGES DE DOCTRINE CONTEMPORAINS DE QUATREMÈRE DE QUINCY

Barthez, *Théorie du Beau dans la Nature et dans les Arts*, Paris, 1807, et 2e édit., 1815.
Bruun Neergard, *Sur la situation des Beaux Arts en France*, 1801, in-8.
Ballanche, *Du sentiment dans ses rapports avec la littérature et les arts*, 1801, in-8.
Camper, *Discours sur le Beau physique* (traduit du hollandais par Quatremère-Disjonval), 1792, in-4. — *Œuvres*, 1803, t. III.
Chaussard, *Essai philosophique sur la dignité dans les Arts*, 1798, in-8.
Victor Cousin, *Procli philosophi platonici opera... commentariis illustravit*, Parisiis, 1820-1827, F. Didot, 6 vol. — *Œuvres complètes de Platon*, 1825-1840. — *Nouveaux fragments philosophiques pour servir à l'histoire de la philosophie ancienne*, Paris, 1829, in-8.
Delécluze, *Précis d'un traité des Beaux-Arts*, Paris, 1828.
Deperthes, *Théorie du paysage*, Paris, 1818, in-8.
Droz, *Études sur le Beau dans les arts*, Paris, 1815, in-8; 2e éd., 1826.
Girodet, *Du génie particulier à la peinture et à la poésie*. — *De l'originalité dans les arts du dessin*. — *De l'ordonnance en peinture* (dans les *Œuvres*, publiées par Coupin de la Couperie, Paris, 1829, 2 vol.).

Hogarth, *Analyse de la Beauté*, 1753 ; traduct. franç., Paris, 1805, 2 vol.
De Kératry. *Du Beau dans les arts d'imitation.* Paris, 1822, 2 vol.
Mongez, *Abus de l'allégorie.* Paris, 1801.
Paillot de Montabert, *Théorie du geste dans la peinture.* Paris, 1813. — *Traité complet de la peinture*, Paris, 1829-1851, 9 vol. in-8.
Ponce, *Mélanges sur les Beaux-Arts* (Recueil de ses opuscules), 1828, in-8.
Taillasson, *Danger des règles dans les arts.* Paris, 1802.

IV. — A CONSULTER A PROPOS DE LA DOCTRINE DE QUATREMÈRE

Chaussard, *Le Pausanias français ou le Salon de 1806.* Paris, 1808.
J. Le Breton, *Rapport à l'Empereur sur le progrès des arts de 1789 à 1808.* Paris, Didot, 1808.
Eug. Dandrée, *Lettres sur le Salon*, 1808.
Droz, *Essais sur le Beau.* Paris, 1815.
Paillot de Montabert, *Du geste*, 1809 et 1813, Paris.
Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, 1817 (édit. en 1892, Paris, Calmann Lévy). Voir surtout le livre V.
Journal des Débats, 27 octobre 1823 (article signé L. sur l'*Imitation*).
Le Moniteur, 12 janvier 1824, 23 novembre 1825 (*Id.*).
Article de Raoul Rochette dans le *Journal des Savants*, août 1823.
Emeric David : Réplique aux articles de Quatremère sur la *Storia della Scultura* de Cicognara (*Revue Encyclop.*, 1819, t. III, IV, et 1820, t. VII).
Jal, *L'Artiste et le Philosophe au Salon de 1824.* Paris, 1824. — *Esquisses et pochades sur le Salon de 1827.* Paris, 1828. — *Le Salon de 1831.* Paris, 1831.
Eug. Delacroix, *Les critiques en matière d'art* (ancienne *Revue de Paris*, 1829, t. II).
L'Artiste, 1831-1835, passim.
Victor Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 1860 (avant-propos).
Barthélemy Saint-Hilaire, *Rapport sur le Prix Bordin* et le mémoire de Charles Levêque, 1859.
Ch. Levêque, *Le Spiritualisme dans l'Art.* Paris, 1864.
Guigniaut, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Quatremère de Quincy.* Paris, 1866.
L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. III, 1901.
François Benoît, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire.* Paris, 1897.
L. Rosenthal, *La Peinture romantique.* Paris, 1900.

L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE
CHEZ QUATREMÈRE DE QUINCY
(1805-1835)

PREMIÈRE PARTIE

LES SOURCES ANTIQUES DE LA DOCTRINE, AVANT ET APRÈS LA RÉVÉLATION DES MARBRES DU PARTHÉNON (1805, 1818).

La perfection, en art, n'est plus à trouver : la Grèce et Rome en ont donné les modèles éternels à l'architecte, au sculpteur, au peintre, à l'ouvrier d'art, à la mode elle-même[1]. Ce sont les types définitifs du beau et du vrai, qui, comme dans la nature, admettent la variété sans permettre

1. Pour nous surtout, qui « sommes véritablement les descendants des Grecs et des Romains. En vain, une critique scolastique voudrait contester cette généalogie ; elle est écrite dans les productions de notre goût, dans nos théories, dans nos méthodes, dans nos systèmes imitatifs, dans la formation et le génie de nos langues. Ces anciens sont toujours nos instituteurs. En poésie comme en peinture n'adorons-nous pas les mêmes dieux ? N'avons-nous pas le même Olympe et le même Parnasse ? Leurs héros ne sont-ils pas encore ceux de notre théâtre ? N'est-ce pas toujours au son de leur lyre que s'allume notre enthousiasme poétique ? N'est-ce pas toujours dans leurs fictions, dans leur histoire, dans leurs usages, que le génie des arts trouve ses allégories, l'amour de la patrie ses dogmes et ses patrons, la passion de la gloire ses exemples, ses trophées et ses triomphes ? Ainsi le culte de l'antiquité est pour nous le culte des aïeux ; et n'en déplaise au dépit ironique d'une muse gaîment chagrine, jamais on ne nous délivrera des Grecs ni des Romains » (*Notice historique sur Visconti*, 1820).

le changement[1]. Il n'y a plus d'originalité possible que dans la manière de combiner les formes anciennes[2].

Mais, si « l'antique est le miroir qui aide à mieux voir la nature », dans quels antiques la regarder? Selon l'époque et la qualité ils peuvent donner des conseils bien différents, même opposés. Un fait, où Quatremère a vu le plus grand événement de l'histoire moderne, a partagé en deux sa vie et l'évolution de sa pensée ; autour de lui théoriciens, artistes, en ont été aussi profondément troublés : c'est la révélation, à Londres, en 1816, des marbres du Parthénon d'Athènes, rapportés par lord Elgin. Avant et après, de l'*Idéal* (1805) à l'*Imitation* (1823), sa doctrine a paru changer comme les modèles ou plutôt les autorités ; ces variations, au moins apparentes, sont un curieux épisode de l'histoire des doctrines d'art et de leurs retentissants conflits entre l'Empire et le Romantisme.

1. *Notice historique* sur Chalgrin (1816), et sur Hurtault (1826).

2. « Il ne saurait y avoir de nouveaux types... Tout, quant aux éléments, a été dit et redit... Il n'y a rien à découvrir... » (*Notice historique sur La Barre,* 1835).

I

L'IDÉAL (1805): L'IDÉALISME DE L'ART GREC; LA CAMPAGNE CONTRE L'ÉCOLE DU MODÈLE

Le 18 brumaire an IX le Musée des Antiques est ouvert au Louvre[1]. Chez les artistes, chez les critiques et théoriciens, dans le public, c'est un ébranlement d'admiration[2]; la quatrième classe de l'Institut, préoccupée d'attirer à elle et de régler les débats artistiques, s'empresse de proposer comme sujet de concours (1801) : « Quelles sont les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seraient les moyens d'y atteindre ? » Des cinq mémoires retenus[3], celui d'Émeric-David est couronné et chaudement loué par la classe, qui daigne inviter l'auteur à le publier[4]; enrichi de faits et d'idées, il devient en 1805 le chef-d'œuvre qui a pour titres « *Recherches sur l'Art statuaire* ». C'est à lui qu'en a Quatremère ; le tort qu'il portait à sa doctrine était grave ; patronné par l'Institut, porté aux nues par Sickler[5], nourri de compétence technique par la collaboration du sculpteur

1. *Moniteur*, 11 brumaire et 1er frimaire an IX.

2. Les antiques, groupés dans « le Palais des Sciences et des Arts », tandis qu'ils étaient dispersés en Italie, sollicitent l'imitation plus énergiquement. C'est l'obsession de la sculpture ancienne qui commence (Quatremère, *Essai sur l'Idéal*, introduct. ; Landon, *Annales du Musée*, I, p. 219).

3. Ceux de Lebarbier, de Leclerc-Dupuy, d'Emeric-David, de Ponce et de Leuliette. Les quatre premiers expliquent la supériorité de la sculpture grecque par des faits de nature positive, comme le climat, le milieu physique, le génie de la race, la religion anthropomorphique, l'imitation docile (Cf. le *Moniteur*, 15 messidor an IX).

4. *Mémoires de l'Institut*, Classe de Littér. et B.-Arts, t. V, p. 10, séance du 15 vendémiaire an IX.

5. *Magaz. Encyclop.*, 1805, t. III, p. 336.

Jean-Baptiste Giraud[1], un ami de Quatremère, il devient aussitôt le « catéchisme des jeunes statuaires[2] ». O nature, s'écrie Émeric-David, l'Idéal n'est qu'en toi ! » Si la sculpture des Grecs est parfaite, c'est qu'ils ont recherché avant tout la vérité d'imitation et reproduit fidèlement le modèle en se contentant de le choisir. L'Idéal, c'est la nature choisie. Ils prenaient des hommes beaux comme des dieux, mais « l'Apollon n'est qu'un homme ». Faisons comme eux : après avoir choisi, « représentons les choses comme elles sont, les actions comme elles ont eu lieu, et les personnes telles qu'on les voit[3] ».

L'ouvrage, qui traîne dans tous les ateliers, risque de précipiter les sculpteurs dans le réalisme où ils n'inclinent que trop. Pour en détruire l'effet Quatremère publie l'*Idéal* dans les *Archives littéraires* et dans le *Moniteur*. C'est à la fois une œuvre de doctrine et un acte de combat, où les idées les plus abstraites, les idées platoniciennes, s'animent de passion.

Quatremère juge l'art grec sur les œuvres gréco-romaines, sur les copies d'originaux ou les copies de copies, qu'il a étudiées à Rome de 1776 à 1780 et de 1783 à 1784, et qu'il a retrouvées en partie au Musée des Antiques[4] depuis le « rapt » de Bonaparte. Le témoignage de Platon et de

1. Un des artistes les plus originaux de l'époque (1783-1836). Cf. Miel, *Notice sur les deux Giraud* (1839-1840); L. Courajod, *Gaz. des B.-Arts*, 1891, t. I, p. 308 sq.

2. Sur le succès et l'influence de son livre cf. Em. David, *Requête au vicomte de La Rochefoucauld*, 23 déc. 1824 (Arch. Nat., O³ 1307/c).

3. P. 247, 267, 277, 329, etc... — Il reprendra sa thèse en 1817 (*Mémoire sur les progrès de la sculpture grecque*, 1817) : « Point d'abstractions, point de systèmes. La nature offrit les modèles. Toujours le goût ne cessa de demander aux statuaires des imitations fidèles, parlantes, propres à produire l'illusion. »

4. Cf. l'*État des objets d'art dont nos musées se sont enrichis pendant la guerre de Liberté*, dans l'ouvrage de Milizia, *L'Art de voir dans les Beaux-Arts*, traduit par Pommereul, an VI, in-8°, p. 275-304 : du Capitole : le Tireur d'épine, l'Amour et Psyché, l'Antinoüs ; du Vatican : le Laocoon, Melpomène, Cerès, le Nil, le Tibre, Apollon citharède, Méléagre, le Torse d'Hercule, Hercule-Commode, le Discobole, le Faune flûteur, Sardanapale, J. César en Pontife, Uranie, le Discobole courbé, Vénus, Cléopâtre (Ariadne), les Muses, Ménandre, Posidippe, le Gladiateur mourant, la Flore.....

Cicéron confirme pour lui l'analyse des œuvres : l'art grec est « au delà de la nature », idéal, par son origine, son objet, sa méthode, et ses résultats. Son origine, ce sont les hiéroglyphes, où les formes, généralisées à l'extrême, ne sont plus qu'une écriture : avant d'être une image, le bas-relief primitif est une inscription[1]. En sa belle maturité, avec Phidias ou son école, l'art reste fidèle à cette tradition : les bas-reliefs du Parthénon, que Quatremère connaît par les dessins de Carrey, par les plâtres de Choiseul-Gouffier moulés par Fauvel et par un fragment original entré au muséum en août 1801[2], lui révèlent une manière grande et simple, peu recherchée dans les détails, souvent raide dans les contours et symétrique dans la composition[3]. Cet art est idéal en son objet : la statue grecque n'est pas celle d'un homme, mais de l'homme, avant que les « dégradations successives n'aient altéré sa régularité primitive[4] ». Il est idéal en sa méthode : au lieu d'abdiquer devant la nature, il abstrait et généralise ; sauf le vieillard appelé Sénèque au bain et le Tireur d'épine, qui sont des copies moulées sur le modèle vivant, regardez les têtes grecques, surtout celles des divinités : aucun détail minutieux, le profil est rectiligne, les sourcils et le nez angulairement taillés, les yeux sans prunelles, les cheveux et la barbe traités par masses factices et composées ; de l'épaule les plis tombent perpendiculaires, et l'ensemble est une harmonie où les yeux et l'esprit goûtent la joie de la plénitude[5]. Enfin cet art est idéal en ses

1. L'*Idéal* (1837), p. 100, et *Moniteur*, 1805, p. 302.
2. Cf notre ouvrage sur *Quatremère de Quincy et l'art de son temps*, p. 229.
3. *Moniteur*, 1805, p. 309.
4. L'*Idéal*, p. 41.
5. *Id.*, p. 11, 101-102. « L'habitude contractée de saisir avant tout les grands rapports, de procéder dans l'imitation des corps par grandes formes, d'en élaguer les petits détails comme étant autant d'incidents qui diminuent l'action de l'effet général, cette habitude fut cause que l'artiste, même dans les parties minutieuses, sembla s'étudier à les agrandir par plus d'une omission volontaire, par exemple dans la manière de traiter les minuties des cheveux, de la barbe, des veines, des sourcils, des paupières, etc... En Grèce, le corps de l'homme parut, dans son image, comme épuré. C'est l'homme en quelque sorte tel qu'on pourrait croire que le Créateur l'avait formé, tel que la nature de son type élémentaire veut qu'il soit » (*id.*, p. 53).

résultats : l'expression de la physionomie reste sérieuse, car la passion, qui contracte les traits, enlaidit[1] ; la pantomime reste sobre, car le mouvement exagéré rompt la ligne ; les scènes composées, dans les groupes de statues ou sur les bas-reliefs, sont « en style de procession », simples d'agencement, peu nombreuses en personnages, peu profondes de plan, et de faible relief. Emeric David s'est donc trompé, et classe de l'Institut a consacré son erreur : le sculpteur grec prouve par ses chefs-d'œuvre que, « bien que le modèle soit dans la nature, la nature n'est pas réciproquement dans le modèle[2] » ; exclusivement attaché à l'imitation « conventionnelle, abstraite ou généralisée », il ne représente que le type universel, l'intelligible[3].

Quatremère entend que cette haute leçon serve à nos sculpteurs modernes. L'*Idéal*, œuvre de combat plus encore que de doctrine, s'en prend au nom des Grecs à l'École du Modèle[4], qui a sévi au XVIIIe siècle, survit dans le XIXe, et menace de perdre l'art français. Poser dans l'atelier[5] un modèle forcément imparfait, dessiner d'après lui une Académie que déshonorent toutes les tares de la nature individuelle, telle est la routine où ont été élevés les sculpteurs des règnes de Louis XV et de Louis XVI, et Quatremère lui-même, protégé de Pigalle, élève de Guillaume II Coustou. Sa haine voit juste[6] : c'est cette discipline de l'Académie qui a donné, en effet, les morceaux de réception du Louvre[7], les Milon de

1. *Id.*, p. 94, 96.
2. L'*Idéal*, p. 45.
3. *Id.*, p. 43-45.
4. *Moniteur*, 1805, p. 1486, et l'*Idéal*, p. 41 sq.
5. Cf. le tableau de Boilly au Musée de Versailles : l' « atelier de Houdon » ; on n'y travaille que sur le modèle nu. — Voir aussi au Musée Carnavalet (salle de Liesville, n° 99) le dessin de C.-N. Cochin, « Concours à l'école de dessin », où le modèle est une femme en robe à falbalas.
6. Cf. aussi le *Rapport* de J. Lebreton à l'Empereur sur le Progrès des Arts depuis 1789, p. 122 sq. : à l'Académie et dans les écoles « on se faisait gloire de copier les misères et jusqu'aux infirmités » de la nature. « C'est ce qu'ils appelaient être vrai. »
7. Salle des Coustou. — Voir aussi la série d'académies d'après le modèle, par Bouchardon, dans l'*Inventaire des dessins du Louvre*... de J. Guiffrey et P. Marcel, t. I.

Crotone de Falconet (1754) et de Dumont (1768), le Prométhée d'Adam (1762), le Saint-Sébastien de Dejoux (1779), la Mort d'Abel de Stouf (1785), etc... : muscles tendus, veines saillantes, poils follets ou en volutes, attitudes véhémentes que tord la souffrance. Elle a donné aussi, pour le prix de torse fondé par Quentin de La Tour[1], ces torses où la brutalité atteint une ampleur magnifique et qui luttent corps à corps avec le modèle vivant. Elle a formé l'art audacieux de Pigalle, de Pajou et de Houdon.

L'originalité de Quatremère n'est pas seulement d'avoir été chercher tout droit dans cet art si divers du XVIII[e] siècle, où l'on ne voit souvent que l'esprit et la grâce, une forme de naturalisme, le sens passionné et même outré de la vie : c'est aussi d'en avoir constaté, poursuivi la survivance dans l'art de l'Empire, et là où elle est une discipline quasi officielle, à l'École spéciale de peinture et de sculpture et dans les écoles de dessin[2]. Même dans l'atelier de David, dessiné par Cless[3], tous les élèves copient le modèle nu ; il y a des antiques, mais la tête de Laocoon gît à terre, et l'Apollino, relégué à une extrémité de la salle, est noyé d'ombre ; au mur est accrochée une étude académique, un homme nu, renversé, crispé, tout à fait selon le réalisme maniéré de la scholastique[4]. Dans le même atelier, peint par Cochereau[5], il n'y a plus d'antiques : il n'y a que le modèle, et posé dans une salle qui a l'aspect des intérieurs flamands.

Denon achète ce dernier tableau pour le Louvre en 1815[6]; c'est que Denon est un homme de l'Empire. Par la complicité de l'Empereur, de la société nouvelle, et des événements même, qui imposent l'obsession du réel, « l'imitation servile..., la répétition identique, le style de portrait, l'école du modèle »,

1. École des Beaux-Arts.
2. La copie de l'antique y est aussi de règle, mais elle inspire moins de ferveur (Cf. Fr. Benoît, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, p. 204 sq.).
3. Musée Carnavalet.
4. C'est le tableau qui est au Louvre, salle II, n° 195.
5. Louvre, salle III, n° 135.
6. *Arch. de l'Art français*, 3e série, t. XVI, p. 41.

reprend faveur dans tous les genres[1]. Et voilà qu'Emeric David semble justifier par l'exemple des Grecs ce goût de servilité. Il était temps de définir la sculpture grecque par l'idéalisme platonicien et de condamner en son nom, au nom des chefs-d'œuvre du Louvre pénétrés de son esprit, la « singerie » universelle. A la veille de l'*Idéal*, en 1803, Pajou, à soixante-treize ans, sculpte son énergique Démosthènes et une tête de satyre d'après son garçon d'atelier : Chaussard ne se tient pas d'aise à les analyser[2]. Mais c'est surtout contre le Salon de 1804[3] que l'*Idéal* proteste au nom de Phidias : l'Empire, établi d'hier, y étale, comme un parvenu, sa prédilection « pour le système de calque et de patron ». En sculpture, beaucoup de bustes : sauf celui d'Alexandre, par Dejoux, qui représente son héros « plutôt comme il devait être que comme il était », ils ont « le mérite d'une exacte ressemblance, qui n'est pas celui que l'art doit ambitionner le plus ». En peinture, « Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa » offre les pestilences, les convulsions, les uniformes modernes, les architectures exactes. Félicitons-nous, déclare Ambulator, que Gros ait un peu voilé le mal terrible dans la demi-teinte : « au grand jour c'eût été trop ! » Les sujets militaires et de genre, à la flamande, les portraits, sont innombrables : « inconvénient presque inévitable[4] ». Le nu décroît, précisement parce qu'il est la vérité générale et humaine. En 1805 même, l'année où Quatremère revendique les droits du « type universel », que chercha et trouva le génie grec, Espercieux sculpte pour le Salon prochain un buste de Lebrun, qui laisse percer l'anatomie et qui est creusé de rides, Duret une Sapho longue et maigre, Clodion un buste de Joseph Vernet d'une âpre ressemblance, Houdon un Colin d'Harleville « repoussant d'extrême maigreur », et Deseine, der-

1. Cf. Chaussard, *Le Pausanias français*, 1808, p. 71 ; le *Mercure de France*, t. XXXIV, p. 180, et J. Lebreton, *op. cit.*, p. 45, 83, 107.
2. *Pausanias français*, p. 467.
3. *Décade*, an XIII, t. XLIII.
4. *Id.*, p. 178, 224, 234.

nier élu de l'ancienne Académie qui lui a légué tous ses vices, un Clément de Ris tout « soigné de dentelles[1] ».

Ces errements auraient semblé moins dangereux à Quatremère si, à une époque où la théorie est toute-puissante, Emeric David ne les avait mis sous les auspices de la raison et des Grecs, ce qui revient au même. Ce n'est pas qu'il fût le seul : en cette même année 1805, De Larsé[2] et surtout Hogarth[3] se montrent sévères à l'idéal, et affirment que la nature a même fait plus beau que les Grecs. Mais Em. David est le plus éloquent, le plus habile, et le néo-grec Jean-Baptiste Giraud lui a apporté ses précieuses connaissances d'atelier, vérifiées sur les originaux en Italie durant huit années, puis sur les nombreux moulages réunis par lui en 1799 en son hôtel de la place Vendôme. Il détrônait brusquement Winckelmann et Mengs[4] aux applaudissements d'une partie de l'Institut et de beaucoup d'artistes. Alors commence entre Quatremère et lui, à propos du génie de la sculpture grecque, de l'existence d'un art français au moyen âge, du sens du mot Renaissance..., ce long duel de deux natures d'esprit, de deux formules esthétiques, de deux conceptions de l'art. En 1805, le public s'émeut de leur querelle, où sont en cause l'histoire de l'art grec et la philosophie de l'art, et prend parti. Quatremère confie sa doctrine à la publicité des *Archives Littéraires*, puis du *Moniteur*; il détache d'Emeric David J.-B. Giraud, dont le musée de moulages est le rendez-vous des artistes indépendants. Il est même vraisemblable qu'il a dicté ou écrit le premier pamphlet[5] que le statuaire (qui

1. Salon de 1806 (*Décade*, 1806, t. LI, p. 482-492), et le *Pausanias*, p. 475. Sur le goût très vif de l'Empire pour le portrait et les circonstances historiques qui l'expliquent, cf. Fr. Benoît, *op. cit.*, p. 138.

2. *Essai philosophique sur le Beau*, 1805.

3. *Analyse de la Beauté*, édit. de 1805, surtout t. I, p. 143.

4. *Art statuaire*, p. 269, 278.

5. *Lettre de M. Giraud à M. Émeric David en Appendice à l'ouvrage intitulé Recherches sur l'Art statuaire des Grecs*, Paris, place Vendôme, an XIII. — Cf. aussi notre ouvrage sur Quatremère de Quincy, 4e partie. — Il est à remarquer que J.-B. Giraud, et son ami et disciple F. Giraud, tous deux néo-grecs, le sont par intuition, à l'époque où nous sommes, plutôt que par observation : ils admirent les mêmes antiques que Quatremère, la plupart de la basse époque.

n'est pas écrivain et l'avoue) lance contre son ancien collaborateur, seul bénéficiaire des récompenses de l'Institut : pour revendiquer la propriété de toutes les considérations techniques que contient l'*Art Statuaire* sur la sculpture des anciens, Giraud en appelle au témoignage de ses amis Julien, Roland et Quatremère, unis ensemble d'une étroite amitié : familiers de l'hôtel Vendôme ils l'ont vu travailler sur les moulages mêmes.

Autour d'Emeric David se rallient les artistes ou les critiques qu'effraient les abstractions escarpées où Quatremère a suivi Winckelmann. Vien, à l'Institut, déclare que les maîtres n'ont puisé que dans la nature, en choisissant « les plus belles formes[1] » : la Décade[2] proteste contre « le type général de beauté » où l'oubli du modèle vivant a conduit quelques artistes : une furie n'est pourtant pas belle de la même façon que Vénus ! Chaussard prend vivement à partie notre idéaliste : il s'est « trompé étrangement » en croyant que « le beau idéal est absolument hors de la nature ». Laissons « les érudits qui connaissent tout, excepté elle... ; dans les Antiques du Musée Napoléon elle respire partout : malheur à qui la trouve idéale ![3] » V. Fabre presse les artites de revenir au modèle vivant qu'ils délaissent trop pour le type généralisé des anciens. Ponce en a contre la « métaphysique » de Quatremère, qui embrouille les questions : restons terre à terre près de la nature concrète, individuelle[4]. Deseine, l'apologiste de l'ancienne académie que Quatremère et David ont contribué à renverser, dit à ses confrères : « copiez fidèlement le modèle sans vous inquiéter des défauts[5] ».

1. *Idées sur la Peinture,* disc. lu en séance publique de la 4e classe le 4 oct. 1806 (en tête du *Pausanias*).

2. T. LII, p. 103. Selon elle, les antiques réunis au Louvre concourent par leur réunion même à ce type général ; dispersés en Italie, à Rome, la vertu de chacun d'eux s'exerçait de façon distincte.

3. Le *Pausanias*, p. 11-12, 15, 109.

4. *Dissertation sur le Beau idéal,* lue à la 4e classe de l'Institut, le 26 avril 1806 (*Nouvelles des Arts,* 1807).

5. *Notices historiques sur les anciennes académies,* édit. 1814, p. 103, 105.

En revanche Quatremère a ses lieutenants. Victorin Fabre et Giraud lui reviennent après de courtes apostasies. A l'Académie des Inscriptions, ou plutôt à la classe d'Histoire et Littérature ancienne où il est entré en 1804, il reprend d'ailleurs son plaidoyer sur « l'emploi du genre idéal[1] ». Le cas est grave : la commission chargée de composer l'histoire métallique de l'Empereur se préoccupe de fixer le style des médailles. Un parti, avec Mongez en tête, veut le style moderne et exact, le costume vrai, la couleur locale ; Quatremère veut le style « idéal » de la monnaie et de la médaille antique, c'est-à-dire la transposition des sujets modernes par le costume héroïque et le nu[2]. Dandrée[3], Droz[4], invoquent l'*Idéal* comme un texte qui fait loi ; en 1810, le Jury de l'Institut pour les prix décennaux juge au nom des principes que Quatremère défend ; Girodet obtient le prix avec « Le Déluge », Girodet platonicien, qui en 1817, en séance publique de l'Institut, prônera l'imitation de « cette beauté céleste inaccessible aux esprits comme aux sens du vulgaire[5] ». Stendhal lui-même s'est pénétré d'abstraction en lisant Quatremère : en 1817, il voudrait voir disparaître des portraits, en faveur de « l'économie d'attention », les plis de la peau et les moindres verrues, que les portraitistes considèrent comme « des bonnes fortunes » : à l'appui de sa thèse il invoque « les connaisseurs » comme le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, et cite l'*Idéal* comme autorité[6]. Il est piquant de voir Quatremère retenir, sans le savoir, sur la pente du Romantisme, l'enfant prodigue, qui d'ailleurs vient d'admirer en Italie les antiques gréco-romains du Louvre, resti-

1. Neuf lectures de 1807 à 1808, sur *L'Emploi du genre idéal* (Archives de l'Institut, *Registres mss. des Proc.-verb.*).

2. Cf. notre analyse des Proc.-verb. de la Commission des médailles aux Arch. de l'Institut (*op. cit.*, Ve partie).

3. *Lettres à Denon sur le Salon*, 1808, p. 20.

4. *Études sur le Beau dans les Arts*, édit. de 1826, p. 43.

5. Discours lu en séance publique le 24 avril (*Mémoires de l'Institut*, 1816-1817).

6. *Histoire de la Peinture en Italie*, 1817, p. 197, 201 sq. (chap. CVIII).

tués à Rome par la complicité de Quatremère et de Canova, Canova lui-même et les Bolonais.

Bref, cette première esquisse de la doctrine est intéressante en ses sources et en son point d'arrivée. Tournée comme une arme contre l'école du modèle, elle fait ressortir la continuité des mêmes errements, du XVIIIe siècle à l'Empire[1], puis au Romantisme. Ce que Quatremère attaque dans l'Idéal en 1805, c'est le même mal qu'il croyait avoir détruit en 1791 en renversant l'ancienne Académie, c'est le symptôme de celui que dénonceront l'*Imitation* en 1823 et l'*Idéal* réimprimé en 1837. Entre le Voltaire nu de Pigalle (1776), celui de Houdon (Sal. 1812), et la Mendicité de Préault (1833); entre la Peste de Jaffa (1804), le Radeau de la Méduse (1819), et la Liberté de Delacroix (1831), il a suivi l'évolution logique d'un même vice : le goût « des sensations matérielles[2] ». Et de 1791 à 1837 l'idéalisme qu'il propose comme remède, il l'emprunte à l'antiquité. Seulement, en 1805 il lui faut lutter pour arracher aux adversaires les autorités qu'il revendique comme siennes. Emeric David, ravi d'ailleurs des spoliations de Bonaparte, voit dans les antiques un encouragement à copier le modèle vivant après l'avoir choisi ; Quatremère, irrité des spoliations, voit dans les antiques la condamnation de l'art réaliste de l'Empire. Tous deux faisaient servir à des fins opposées des œuvres de la basse époque, composites, comme l'Apollon du Belvédère et le Laocoon, qui prêtent en effet à des interprétations diverses. Les marbres du Parthénon allaient-ils trancher la discussion?

1. En 1805 les romantiques ne sont encore pour lui que les « novateurs », selon le sens énergique du radical latin.

2. Cf. la même tradition de réalisme entre le Milon de Crotone d'Ét. Falconet (1754) et le Roland Furieux de Jehan du Seigneur (Sal. 1831), entre le buste de Guill. Coustou par Nic. Coustou (Louvre), ou le buste de Lebrun par Espercieux (1806), ou le buste de Marceau par Dumont (Louvre, Salon de 1800), et ceux de Dantan aîné (Sal. 1833).

II

LES LETTRES A CANOVA (1818). L'IDÉAL ET LA NATURE DANS L'ART DE PHIDIAS

Quatremère est le plus saisissant exemple de l'émotion dont furent saisis les artistes, historiens de l'art et antiquaires, devant les sculptures du Parthénon apportées à Londres par lord Elgin de 1806 à 1816, appréciées et expertisées par un jury d'archéologues et d'artistes à la requête du gouvernement anglais, achetées enfin en juillet 1816 et installées au British Museum dans une salle pareille à la cella d'un temple hypèthre et suivant l'ordonnance même des frontons[1]. Rien de pareil à la joie que leur avait fait naguère éprouver l'installation à Paris, au Muséum central, des Antiques rapportés d'Italie : ceux-ci, déjà connus pour la plupart des pélerins de l'art classique, fruits d'un rapt aux yeux de certains italianisants passionnés comme Quatremère, ne pouvaient avoir l'inestimable prix d'originaux grecs, de la grande époque, et presque datés[2]. Or, ceux-ci révélaient brusquement un art ingénuement audacieux sans sortir de la beauté.

Ce que Quatremère et les autres antiquaires en connaissaient jusque-là n'était pas fait pour déflorer leur admira-

1. Millin (*Annales encyclopéd.*, 1817, t. I, p. 116 sq.). Ce fut Visconti qui, en France, ébranla le premier l'opinion (cf. *Mém. de l'Institut*, Notice des travaux de la classe des B.-Arts depuis oct. 1814, luc en séance publique le 28 oct. 1815 par Joach. Lebreton ; et les *Proc.-verb. de l'Acad. des Inscript.*, séances des 6, 13, 27 janvier et 3 février 1816). Il publie à Londres en 1816, puis à Paris en 1818 (2e édit.) le *Mémoire sur les ouvrages de sculpture du Parthénon et de quelques édifices de l'Acropole d'Athènes*.

2. Quatremère (*Journal des Savants*, 1820, p. 78).

tion. Les dessins de Carrey, retrouvés par Dufourny au cabinet des estampes en 1797, reliés en 1811, utilisés par Quatremère en 1812 pour sa restitution des deux frontons, se ressentaient du goût de 1674[1] : c'est l'hellénisme interprété par un élève de Lebrun. Quatremère n'y verra plus qu'un document archéologique sur la disposition des ensembles[2]. Les plâtres d'une portion de la frise, moulés par les soins de Fauvel pour Choiseul-Gouffier, confisqués à la Révolution et déposés au Musée des Monuments français, ne pouvaient porter un sûr témoignage des délicatesses du ciseau[3]; le fragment original de la frise[4] entré au Muséum central en 1801, isolé, ne pouvait donner qu'une impression fragmentaire. Du reste, la véritable révélation, ce n'étaient, en 1816 pour le jury de Londres, en 1818 pour Quatremère, ni la frise, ni les métopes, mais les statues des frontons : statues, et non bas-reliefs comme l'avaient fait croire les dessins de Carrey ; œuvres présumées de Phidias lui-même, non de son atelier ou de son école. C'est Canova, frémissant d'admiration devant « queste stupende sculture » qui l'avait pressé d'aller à Londres. Bien qu'averti par un tel connaisseur, son impression, exaltée par les commentaires précis de Cockerell qui avait étudié le monument sur place, dépasse l'enthousiasme. « Toutes nos études sont à recommencer », dit-il, et il écrit au sculpteur Charles Rossi : « Qui n'a pas vu les marbres d'Elgin n'a rien vu[5]. »

De là les sept lettres adressées de Londres à Canova (6-16 juin 1818). En essayant de définir, avec goût et précision, la nouveauté que les marbres du Parthénon révélaient au monde, c'est-à-dire le génie attique du ve siècle,

1. Reproduits dans Delaborde : *Le Parthénon. Documents pour servir à une restauration.* Paris, 1848.

2. Il connaît aussi les dessins de Stuart et Revett dans *Les Antiquités d'Athènes.* Londres, 1762, 1790, 1794, 1815, publiées à Paris par Landon en 1809, 3 vol. gr. in-f° (cf. le *Moniteur* du 12 janvier).

3. Article d'Ém. David sur le *Mémoire de Visconti* (*Moniteur*, 29 déc. 1818).

4. Quatremère, le *Jupiter olympien*, p. 31. — *Revue archéologique*, 1894, I, p. 83-94.

5. *Mém. de l'Institut, Acad. des Inscr.*, t. XXV, p. 400.

elles constatent et font elles-mêmes en partie dès 1818 la révolution qu'on n'a voulu dater que de la victoire de Navarin[1]. Les deux mémoires de Visconti, qui fit partie à Londres de la Commission d'expertise, sont surtout d'un archéologue : les *Lettres* sont d'un archéologue et d'un connaisseur, qui a sculpté avec Julien et Dejoux dans l'atelier de Guillaume Coustou (vers 1775), qui s'adresse à un sculpteur, et apporte dans son analyse, encore excellente en dépit des erreurs, le sens de la forme et la science technique. Quelle leçon lui paraissent donner à la sculpture moderne les marbres du Parthénon ? l'étude du modèle vivant, ou l'imitation du « type élémentaire » que l'espèce seule peut offrir ?

Il commence par bousculer, en leur nom, les « faux systèmes » de Kirker, Lessing, Montfaucon, Gori, Caylus et surtout Winckelmann, sur l'art antique. En contribuant à renouveler ainsi son histoire, il renouvelle la base sur laquelle la doctrine s'appuie. Winckelmann « a voulu expliquer l'antiquité avant qu'elle ne fut explicable » ; incurieux de ce que le temps a détruit, il ne prévoit pas entre 1755 et 1768 ce que le temps devait restituer ; généralisateur pressé, il anticipe sur les observations accumulées que réservent les fouilles, qui seules peuvent étayer la science. Il manque encore de critique : il juge sur des copies ou des originaux de la basse époque, et ne fait presque jamais la part des restaurations[2]. Quatremère rompt avec Winckelmann, qui s'impose encore à tant d'esprits en France depuis les traductions de Gellius et Robinet (1766), de Huber (1781) et de Jansen (1798-1803), pour se mettre à l'école de Heyne, qu'il a connu en Allemagne de 1798 à 1800 : Winckelmann n'est qu' « ingénieux et brillant », Heyne est « constamment exact et vrai ». C'est la philologie allemande qui discipline cet archéologue et lui livre sa méthode : « remonter aux sources[3]. »

1. Courajod, *Leçons du Louvre*, t. III, p. 312.
2. *Jupiter olympien*, p. VII-VIII, *Lettres à Canova*, édit. 1836, p. 105-109.
3. Art. sur Heyne dans la *Biographie universelle*, t. XX, 1817.

C'est le mot d'ordre des révolutions, en politique, en religion, en histoire de l'art et en esthétique. Quatremère presse historiens et artistes « de procéder du connu à l'inconnu..., ce qui n'a pas encore été fait », des copies aux originaux, et des originaux gréco-romains au pur hellénisme. On avait déjà tenté cet effort en architecture, dès 1758, en ressuscitant, par la théorie et la pratique, le dorique grec[1] ; mais la sculpture, en 1814, date du *Jupiter Olympien,* et en 1818, date des *Lettres à Canova,* en est restée comme modèles aux « copies d'après des copies » et aux « ouvrages médiocres faits pour Rome en Grèce ou par des Grecs à Rome[2] ». Le Laocoon, l'Apollon, le Torse d'Apollonios, la Niobé, sont les œuvres types du génie grec pour les historiens comme Winckelmann[3], Milizia[4], Émeric David[5], pour les amateurs comme Mme de Staël et Schlegel, et pour les Davidiens, sauf les « Primitifs » ou fervents de « l'étruscisme ». Rome est l' « institutrice du monde », où Winckelmann aurait voulu être né et mourir ; la Grèce est là presque toute[6], ainsi qu'à Ercolano et dans le musée des Studj à Naples, où Quatremère lui-même avait failli s'oublier de 1776 à 1784. Les conquêtes de Bonaparte ne font que déplacer les modèles : les *Lettres à Miranda,* de 1796, par lesquelles Quatremère en dénonçait le projet et essayait de les prévenir, étaient encore un hymne à Rome éducatrice, et les articles sur l'*Idéal,* en 1805, allaient au Louvre, non plus à Rome, demander aux antiques leur leçon ; mais c'était toujours la même leçon.

A partir de 1814, du *Jupiter Olympien,* Quatremère ne cherche plus que l'art grec, et à sa source. Sans aller en Grèce, il tente de lui restituer par d'ingénieuses déductions

1. Cf. les ouvrages de Soufflot, David Leroi, Winckelmann, Delagardette, etc.

2. *Notice sur la Statue antique de Vénus découverte dans l'île de Milo en 1820.* Paris, 1821, p. 6.

3. *Hist. de l'Art* (trad. Jansen), liv. VI, chap. 3, 4, 6.

4. *L'Art de voir dans les Beaux-Arts,* trad. par Pommereul, 1798, p. 1-5

5. *L'Art Statuaire,* passim.

6. *Hist. de l'Art,* liv. V, chap. I, chap. II, 21.

ce que « l'ignorant Mummius » et ses successeurs en ont violemment distrait ; en faveur de Corinthe, d'Athènes, d'Olympie, de Delphes, d'Épidaure, d'Argos..., sa critique opère les mêmes restitutions qu'il avait prônées en 1796 en faveur de Rome lors des rapts de Bonaparte, et que l'année 1815 va voir se réaliser. Ainsi, ramener les antiques du Louvre à Rome, puis sur les antiques gréco-romains ou hellénistiques de Rome essayer de pressentir le pur hellénisme, telle est la régression que poursuit sa méthode. Chez ce romanisant, désormais « le sol même de Rome fait naître une impression défavorable. L'Italie ne (lui) parut plus être qu'une sorte de marché secondaire des ouvrages grecs. On avisa aux moyens de s'en procurer de la première main, en remontant aux sources mêmes de l'art[1] ». Ce sont les Cockerell et ses compagnons avec la découverte et l'acquisition des frontons d'Égine en 1811, puis de la frise de Phigalie en 1812 ; c'est Choiseul-Gouffier avec ses moulages et son fragment original de la frise des Panathénées, puis avec sa métope, achetée en 1818 pour le Louvre sur les instances de Quatremère ; c'est surtout lord Elgin avec la riche collection de la frise, des 16 métopes, et des statues des frontons ; c'est enfin l'entrée au Louvre en 1820 de la Vénus de Milo, qui ont fait dériver la « source » vers l'Europe occidentale, dont l'art va s'y rajeunir. Et c'est parce que Quatremère a plus qu'un autre aidé à la compréhension de ces œuvres que Sainte-Beuve salue en lui un « grec de la grande époque[2] ».

Les *Lettres* à Canova, écrites devant les marbres du Parthénon, ne contredisent pas l'*Idéal*, écrit près des antiques gréco-romains du Louvre impérial ; seules diffèrent la qualité des arguments, pris cette fois sur l'œuvre même du maître, et la formule beaucoup plus large où l'idéaliste, jadis intransigeant, définit désormais pour nos artistes le génie

1. *Jupit. olympien*, avant-propos ; *Notice sur Visconti*, 1820; article sur *Il Museo Chiaramonti* de Visconti (*Journal des Savants*, juillet 1821, p. 395) ; 2e *Lettre à Canova*, édit. 1836, p. 29.
2. *Nouveaux Lundis*, 2e édit., 1870, t. II, p. 236.

attique du ve siècle. Si la sculpture gréco-romaine leur recommandait le pur idéal, les marbres elginiens leur prouvent que l'idéal n'est que le réel « vu de haut et en grand ». Les *Lettres* ne sont pas une palinodie, mais une détente.

C'est sur le naturalisme de Phidias qu'il insiste d'abord. Là était la nouveauté, pour lui, pour nos sculpteurs de l'Empire, qui croyaient, avec Winckelmann, que la beauté est dans l'élimination des détails [1]. C'est chez les sculpteurs archaïques que l'anatomie est simple, le modelé sommaire ; les figures, « comme les enfants dans la nature, ont un air uniforme de ressemblance..., un style raide, méthodique et peu expressif [2] ». Quatremère, heureux d'opposer Phidias aux artistes archaïsants, aux successeurs de Maurice Quay, à Motte, à Broc-Granger, à Ingres lui-même, qui, dans l'atelier même de David, se piquaient naguère de n'admirer « que les plus anciennes statues grecques », ne pardonne pas à Winckelmann de l'avoir confondu parmi les vieux sculpteurs dans le style sublime, héroïque, mais « austère et anguleux [3] ». Phidias barbare et sans grâce ! Son art, au contraire, a été précédé « de trois siècles au moins d'un exercice continu de tous les arts », et l'intervalle qui le sépare des premières écoles « il l'a franchi tout d'un saut [4] ». Il est le naturel sans raideur.

Par ce naturel aisé, il s'offre en leçon aux admirateurs du gréco-romain aussi bien qu'aux archaïsants ; Phidias est aussi loin de ceux que nous appellerions les Bolonais de la sculpture que de ses primitifs. Ici encore Winckelmann [5] s'est trompé en attribuant seulement à l'époque de Praxitèle le sens de la chair, la vie du nu et des draperies. En de fins aperçus Quatremère convainc [6] ici de parti pris, au nom des marbres du Parthénon, l'élégance glacée de l'Apollon,

1. *Hist. de l'Art,* t. I, liv. IV, chap. II, 20.
2. *Notice sur Visconti,* 1820.
3. *Hist. de l'Art,* liv. IV, chap. VI, 25, 32.
4. *Journal des Savants,* 1820, p. 88.
5. *Hist. de l'Art,* liv. IV, chap. VI, 29, 32.
6. *Journal des Sav.,* 1820, p. 79.

sur lequel Winckelmann appuyait sa théorie du repos nécessaire à la beauté ; la figure de l' « Ilyssus », « d'un mouvement subit..., se lève avec impétuosité ». D'autre part, rien de trop écrit dans ces statues, rien qui tienne du système ; la vérité essentielle de la structure, la vérité ostéologique ou myologique n'y paraît pas seule. Quatremère, tournant sans doute son arrière-pensée vers la stricte école davidienne, peut-être vers Regnault, le « Père La Rotule », fait remarquer que toute raideur méthodique disparaît chez Phidias sous charme d'un art naïf, docile au sentiment spontané : il y a là les inflexions des plis, « les vérités de la chair..., les variétés de la peau, où les veines circulent avec une extrême finesse ». Canova, au premier contact de ces marbres frémissants, lui avait écrit : « l'opere di Fidia sono una vera carne [1] ». Et Quatremère, comme son cher Canova, pénétré profondément par la sensation de ce réalisme, lui fait écho : « Ce n'est réellement plus de la sculpture, on croit voir le marbre remuer [2] ».

C'est la plus nette condamnation des « dieux » de l'Empire, où l'esprit de système accentue jusqu'au pédantisme les caractères du vrai. Quelle supériorité de la tête du cheval dans le groupe du soleil couchant sur les chevaux de la colonne Trajane, de la pompe panathénaïque sur ces mêmes bas-reliefs, de la « Parque couchée » sur la prétendue Cléopâtre endormie, de l' « Ilyssus » sur le gladiateur mourant, du Thésée ou Hercule jeune sur le Torse d'Apollonios, et du torse de Neptune sur les colosses de Monte-Cavallo ! Quatremère éprouve même une joie maligne à signaler, avec Visconti, que certaines des sculptures du Parthénon sont les originaux du Mars en repos de la Villa Ludovisi, de la figure d'Apollonios, du Jason, des colosses du Quirinal, d'un des centaures d'Aristeas et Papias au Capitole. Voilà les prétendus Archétypes descendus « au rang de tra-

1. *Lettre du 9 nov. 1815.*

2. *5e lettre* à Canova, *passim.* « C'est d'une vérité à faire peur » ; et *Journal des Savants*, 1820, p. 82... Quatremère est le premier qui ait prononcé à propos des « Parques » le mot de coquetterie (*5e lettre*).

ductions[1] ». Enfin, en rappelant que plusieurs de ces bas-reliefs ou statues ajoutaient la vérité de la couleur[2], celle des teintes proprement dites, celle des accessoires de métal, à la vérité du modelé, l'illustre antiquaire de l'Académie des Inscriptions et le secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts consacrait la thèse du naturalisme de Phidias et de l'art attique à la grande époque.

Voilà qui est grave. Quelle doctrine fonder sur de pareilles autorités ? C'est ici que Quatremère coupe court[3] à la présomption des partisans de l'École du modèle et des précurseurs romantiques. L'art de Phidias et de son école n'est pas la copie, même embellie, du modèle, même choisi. « La grandeur du style s'y allie avec la mollesse des chairs » ; il se peut que noblesse et grandeur seules soient de l'exagération, mais la vérité sans noblesse, qui ne séduit que les esprits communs, n'est pas celle de Phidias. La vérité naturelle, « individuelle ou particularisée », appartient à ses successeurs : la sienne est idéale, « généralisée ». Si le sculpteur du Jupiter olympien, de la Minerve du Parthénon, du Thésée ou de l'Hercule jeune, était plus propre à tailler les images des dieux que des hommes, c'est précisément que la divinité est « l'homme généralisé ». Ainsi, les scrupules du doctrinaire sont d'accord, chez Quatremère, avec l'instinct de l'artiste pour donner du génie de Phidias et du pur art grec (telle aussi la Vénus de Milo) la formule complexe qui reste la vraie[4]. Il s'en sert comme d'une arme à deux tranchants : à l'école de Winckelmann et de David il oppose le naturalisme aisé de Phidias ; à l'école de Houdon, de Gros, de Géricault, de Delacroix, et à Emeric David, il oppose son idéalisme.

1. 2e, 4e et 5e *lettre*, éd. 1836, p. 45-46, 97, 128-129. — *Journ. des Sav.*, loc. citat.

2. *Journal des Sav.*, *loc. cit.*, p. 80.

3. 5e et surtout 6e *lettre*, p. 144 sq. Il rappelle même ou plutôt reprend sa polémique de 1805 avec Émeric David.

4. Cf. Collignon, *La frise du Parthénon* (*L'Art*, 1885, t. II, p. 200 sq.) ; Pierre Paris, *La sculpture antique*, Quantin, p. 209, 210, 216, où il cite aussi Collignon ; Lechat, *Phidias*, 1908, p. 108.

Emeric David sut mauvais gré aux marbres d'Elgin de servir ainsi à confondre sa thèse sur le naturalisme exclusif des Grecs [1]. Phidias selon lui n'est pas la maturité de l'art grec, qui progresse jusqu'à l'époque d'Agesander, auteur du Laocoon. Polyclète et Praxitèle lui sont supérieurs. Les admirateurs du gréco-romain ne cédèrent pas sans protester : en pleine commission d'expertise à Londres, en 1816, Flaxman juge les statues des frontons inférieures au Laocoon ; et Millin approuve ; Visconti les met au même niveau que le Laocoon, le Torse et l'Apollon [2]. En 1820 encore, l'année de la découverte de la Vénus de Milo, Emeric David trouve dans le *Léonidas* de David « un accent grec qui transporte le spectateur aux bords de l'Eurotas [3] ». En 1821 Clarac, devant la Vénus, n'a rien de plus pressé que d'en extraire un canon des proportions ; dans son *Musée de sculpture* il applique la même mensuration académique au Thésée du Parthénon, et adjure la sculpture moderne, « si rebutante de vérité », de revenir au géométral où les Grecs ont trouvé la garantie de la perfection [4]. En 1822 Mauzaisse, au plafond de la salle des Bijoux antiques, au Louvre, dresse côte à côte sous la faux du Temps la Vénus de Milo et le Torse du Belvédère. Même après le grand affranchissement romantique, les marbres du Parthénon restent suspects aux classiques, romanisants par principe et par tradition. A l'école des Beaux-Arts et à l'école de Rome « la sculpture est surveillée... Il est des bas-reliefs grecs qui se rapprochent singulièrement des idées nouvelles, et dont le spectacle habituel doit être interdit aux jeunes gens. Heureusement les fragments achetés par lord Elgin sont au musée de Londres, et les plâtres qui se voient chez Jacquet ne sont guère connus que des curieux et des rêveurs... A Rome on est toujours

1. *Mémoire sur les progrès de la sculpture grecque depuis la jeunesse de Phidias jusqu'à la mort de Périclès*, 1817 ; article sur le Mémoire de Visconti (*Moniteur*, 29 déc. 1818) ; article Phidias dans la *Biograph. universelle*, t. XXXIV, 1823.

2. *Id.*, et Millin, *Annales Encyclop.*, *loc. cit.*

3. *Moniteur*, 6 mars 1820, p. 280.

4. T. I, p. XLIII, XLIV, 195, 200-232.

d'avis que les deux chefs-d'œuvre de la sculpture antique sont l'Apollon et la Vénus de Médicis... La sculpture romaine est préférée à la grecque » ; celle-ci « témoigne trop souvent la sève et l'énergie de la jeunesse, elle serre de trop près la nature [1] ».

S'il a fallu à Quatremère de l'initiative et du courage, même en 1818, pour proclamer devant les classiques, endormis dans leurs admirations traditionnelles, l'éclatante supériorité de Phidias et du pur hellénisme, il ne lui en a pas fallu moins pour les disputer aux tentatives d'accaparement des romantiques. Pendant que Canova, Thorwaldsen, nos deux Giraud, David d'Angers, Pradier sont renouvelés par la vertu [2] de ces marbres, il voit Gericault en modeler des réminiscences [3], Delacroix [4] en faire une lithographie, Rude [5], Feuchères, Barye, les revues romantiques comme «l'*Artiste*» s'en autoriser pour bousculer le poncif académique et consacrer leurs propres audaces.

Loin de craindre la timidité des uns et la présomption des autres, il a demandé, sollicité l'expansion européenne par les moulages, de l'enseignement que donnent les marbres d'Elgin [6]. En définitive, ceux-ci sont le plus solide soutien de la doctrine; après 1818, date où il prend contact avec l'hellénisme, comme en 1805 où il ne faisait que le pressentir sur les œuvres gréco-romaines, c'est Phidias et l'école attique qui restent la plus ferme autorité. Ne nous étonnons pas que l'esthéticien de l'école classique et les romantiques les aient revendiqués avec autant de ferveur : le style en est assez complexe pour fournir argument aux adversaires. Le seul

1. Gust. Planche dans *L'Artiste*, t. IV, p. 60 (1832).

2. Il faut ajouter Ingres, qui d'ailleurs dès l'Empire connaissait et utilisait les dessins de Carrey (*Invent. des Richesses d'Art*, Province, t. VII, p. 181 sq., et les f°s 36-46 du cahier III de Montauban). Il a dans son atelier des plâtres du Parthénon.

3. Ch. Blanc, *Gericault*, p. 10.

4. Ern. Chesneau, *Peintres et Statuaires romantiques*, et *Catalogue* de Robaut, 3e série, n° 149.

5. De Fourcaud, *Rude*, 1904, p. 228.

6. *4e Lettre*, p. 86, 91.

tort de Quatremère, après avoir insisté sur le naturalisme des marbres récemment révélés, et après avoir abouti à la formule si juste qui constate la vérité de la nature dans la noblesse du style, c'est d'avoir peu à peu cédé aux nécessités de la lutte : après 1818, dans l'*Imitation* de 1823, dans l'*Idéal* de 1837, dans ses discours et opuscules, il s'attache avec plus de complaisance peut-être à montrer la part de la convention et de l'idéal. Mais, qu'il incline vers l'une ou l'autre[1] des deux qualités que la sculpture du Parthénon unit en sa perfection, ses ouvrages restent dans l'histoire des idées le plus curieux effort qu'on ait tenté pour revendiquer au profit de l'école classique, ainsi rajeunie, les chefs-d'œuvres dont l'Europe était éblouie.

1. *L'Imitation*, p. 236, 239, 241. — *L'Idéal*, en 1837, est la réimpression à peu près identique des articles publiés en 1805 dans les *Archives Littéraires*.

DEUXIÈME PARTIE

LA DOCTRINE OU PHILOSOPHIE DE L'ART

I

SON ÉLABORATION. — LES DOGMES OU VÉRITÉS D'EXPÉRIENCE SUR LESQUELS ELLE SE FONDE. — LA NATURE, LE BUT ET LES MOYENS DE L'IMITATION.

Après avoir fortement établi les autorités antiques de la doctrine, Quatremère se préoccupe de la fixer. Double est son dessein : donner enfin à la France un esthéticien français, qui redresse et rajeunisse Winckelmann, concentrer l'essence d'une doctrine qui doit guérir de la copie du modèle, puis de la mode romantique, et servir de préservatif pour tout l'avenir; elle est faite, en effet, de vérités deux fois éternelles : vérités de principe et d'expérience, nées des besoins profonds de la pensée et consacrées par l'adhésion des siècles ou la preuve des faits.

Tel il a voulu être, tel il est pour les contemporains, qu'il a visés. Aux yeux des classiques, comme Ingres, Lebœuf-Nanteuil, Miel, et de tous les artistes de l'Institut, aux yeux des romantiques comme Jal, le journal l'*Artiste,* Gustave Planche, Delacroix, Henri Monnier, etc..., il personnifie le dogmatisme esthétique, l'effort de résistance au roman-

tisme[1]. Comme il arrive toujours, on a encore simplifié sa physionomie si fortement caractérisée : nul n'a voulu voir ce qu'il y a parfois de libéral dans son œuvre, trop considérable pour n'être pas complexe, et qui fait sa place au sentiment, à l'instinct spontané, au mystère du génie, au goût moderne, même à l'impressionnisme[2]. Des deux hommes qui voisinent ou se combattent en lui, ce n'est pas le dogmatiste, mais l'artiste, voire le dilettante, qui déclare au début de l'*Imitation* que les belles œuvres ont donné naissance aux théories et non les théories aux belles œuvres[3]. Malgré tout le « Moniteur », organe officiel des traditionnalistes, et tout le camp adverse, voient en lui le théoricien intransigeant du classicisme de 1805 à 1835, « le classique intraitable », « le Daubignac de la peinture[4] ». C'est ce qui donne à sa personnalité et à son œuvre, en dehors de leur intérêt propre, une haute valeur historique.

Sa doctrine est éparse dans toute son œuvre ; de la Révolution à sa retraite il la précise, la complète, l'adapte aux nécessités changeantes de la lutte. En 1791 les *Considérations sur les Arts du dessin* en sont déjà une esquisse[5] ; en 1804 et 1805 il dénonce[6] dans l'art de l'Empire et dans *l'Art Statuaire* d'Emeric David la survivance de l'Ecole du Modèle du XVIII[e] siècle ; en 1815 il poursuit dans les *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* la virtuosité technique, les pures qualités de forme que développe la muséomanie ; en 1818, 1819, 1820, 1822[7], du haut de sa tri-

1. Cf. R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les Arts*, *passim*, et Delaborde, *Histoire de l'Acad. des Beaux-Arts*, p. 213.

2. « On dit mieux ce que le beau n'est pas qu'on ne dit ce qu'il est » (*Lettres* sur le déplacement des monuments de l'Italie, éd. 1836, p. 222), et *Lettres* à Canova sur les marbres d'Elgin : « Le charme de ces statues est comme celui de la grâce : c'est le désespoir de ceux qui veulent chercher le pourquoi de chaque chose : *E bella, perche è bella* ». (p. 126). Cf. aussi l'*Imitation*, p. 112, 116...

3. *L'imitat.* p. 12.

4. Cf. Jal, *Esquisses et Pochades sur le Salon de 1827*, p. 90, 303, et l'*Artiste*, 1834, t. VI, p. 174.

5. 2[e] partie, p. 124.

6. Les articles sur l' « Idéal » dans les *Archives Littéraires* de 1805.

7. Dissertations *Sur le principe élémentaire de l'imitation*, sur *L'objet principal*

bune de secrétaire perpétuel, en séance publique de l'Académie, il livre des escarmouches au romantisme, qui jusqu'ici se trahit surtout par ses méfaits littéraires. En 1823, dans l'*Imitation*, il le démasque définitivement en tous ses avatars, artistiques ou littéraires ; elle résume, en fait de doctrine, tout ce qui la précède et contient déjà ce qui la suit ; c'est l'effort le plus vigoureux et le plus méthodique qui ait été fait pour fonder en France une esthétique.

Son origine, sa date et les circonstances accroissent son importance. Emanant du secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts et quasi officielle, elle paraît, en 1823, à l'heure qu'il a choisie par sa particulière gravité. En doctrine, « l'Histoire de la peinture en Italie » (1817), de Stendhal, est devenue « le Koran des peintres dits romantiques[1] ». En 1822, Kératry, dans son traité « Du Beau dans les Arts d'imitation », a nié le beau idéal, dénigré Platon, « descendu de son socle la statue de Winckelmann », déclaré Mme Récamier plus belle que la Vénus de Médicis, la Vénus de Melos assez imparfaite comme femme, et n'a vu la beauté que dans « l'adaptation des organes à leur fin[2] ». Le livre de ce député bruyant a un succès dangereux. L'année suivante (1823) est réédité l'ouvrage empirique de Burke[3], pour qui l'idée du beau vient des sens, et qui ne cherche la beauté elle-même que dans le concret. Le Salon de 1822[4] surtout a révélé le mal. Le comte de Forbin, à demi gagné par les idées nouvelles, l'avait annoncé comme « magnifique et vigoureux », et salue en lui le triomphe des jeunes[5]. En fait, c'est l'avènement du romantisme. Aux plaintes de Delécluze[6] répond

des Beaux-Arts, sur *L'Illusion et les conditions dont dépendent les effets dans les Beaux-Arts*, sur *Quelques méprises réciproques en peinture et en poésie*.

1. Delécluze, *Traité de Peinture*, 1829, p. 225.

2. 1822, t. I, p. 263, 266, 273-289, 310 sq.

3. *De la recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*, traduit en français. Paris, Jusserand, an XI, réédité en anglais en 1823.

4. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée royal des arts*. Paris, Ballard, 1822.

5. *Lettre à Granet*, déc. 1821.

6. Dans les études sur le Salon, du *Moniteur*, 7, 18, 23, 29 mai, et 1er, 5 juin 1822.

la joie de Thiers[1]. « Le genre envahit tout », caricatural avec Boilly, sensible avec Roehn, couleur locale avec Forbin ; Ducis expose des « romans peints », Richard et Révoil un Moyen Age précieusement ouvragé, où l'accessoire est le principal ; les sujets contemporains et militaires entrent en ligne avec Bellanger, Langlois et surtout Horace Vernet, qui apparaît dès lors comme un révolutionnaire[2] ; le paysage quitte l'Italie pour l'Auvergne, la Suisse, les Vosges, le Brésil même avec sa « montagne des orgues ». Voilà que les marines offrent le mal de mer. Quatre cents portraits étalent « le préjugé des modernes : la ressemblance » : Delécluze demande qu'on leur défende l'entrée du Louvre ! « La couleur fait oublier la forme » : Van Dyck et Bonington importent le coloris flamand et le poché anglais. Sur cet ensemble se détache la Courtisane de Sigalon, qui est du « mauvais Titien », et Dante et Virgile de Delacroix, « vraie tartouillade » selon Delécluze[3], mais où Thiers salue un « grand talent dans la génération qui s'élève, et l'élan de la supériorité naissante ».

Alors Quatremère, les portes du Salon à peine fermées, entre en lice avec l'*Imitation*. C'est l'unique, mais puissant manifeste de l'école idéalo-antique en face du romantisme artistique. C'est là qu'il faut chercher le plus pur de la doctrine. Mais Quatremère ne s'y est pas tenu : en 1825, 1827, 1828, 1829, 1833, à chaque blasphème ou scandale nouveau, il remonte dans sa chaire de l'Institut pour livrer batailles ; ses « Notices historiques » sur les artistes académiciens défunts sont encore des œuvres de doctrine et de combat. Enfin, en 1837, deux ans avant sa retraite, à 82 ans, il ramasse d'une main assez débile ses articles anciens de 1805, des morceaux de l'*Imitation* de 1823, appose sur cet assemblage inconsistant le titre de l'*Idéal,* qui est toujours le cri de guerre, et lance le tout contre les romantiques, qui se

1. *Salon de 1822* Paris, 1822, p. 56-57.

2. L'atelier d'Hor. Vernet, par lui-même, est une véritable profession de foi.

3. *Moniteur* du 18 mai.

sont apaisés dans le triomphe ; c'est l'année[1] où Delacroix expose sa Bataille de Taillebourg, Roqueplan la « Souscription hollandaise », réminiscence de Téniers, Célestin Nanteuil son Christ guérissant les malades, Clément Boulanger la Procession de la Gargouille à Rouen, Corot et Cabat des « paysages-portraits, où le beau idéal est à l'index », Brascassat et Marilhat des taureaux et une scène pastorale sans mythologie. Il y a peu d'exemples d'une énergie aussi obstinée[2] : des *Considérations* de 1791 à l'*Idéal* de 1837, si sa doctrine change peu, c'est que l'ennemi lui-même n'a fait que changer de figure[3] ; rien de plus dramatique que cette longue campagne, menée au nom d'abstractions ; dans cette lutte pour des idées, pour des idées qu'il s'agit de rendre sensibles par des formes, Quatremère garde, dans le ton, dans le style, la hauteur méprisante de l'homme en place qui a devant lui une horde de bohêmes, du dogmatiste à l'égard de gens sans doctrine puisque nier les règles n'est pas une foi positive, du néoplatonicien à l'égard d'adversaires qui se traînent dans la sensation.

*
* *

L'esthétique se fonde d'abord sur quelques vérités d'expérience, que les romantiques oublient trop. L'art ne se développe et n'atteint à la beauté que s'il correspond aux besoins profonds de la société, s'il est une fonction de la vie nationale[4]. Sa dignité n'est ni d'orner ni d'amuser : s'il n'est ob-

1. « Le Salon », *Moniteur* des 2, 7, 13 mars, et 3, 10, 17 avril 1837 (signé F. P.).

2. Il fut pour les romantiques, pour Jal par exemple, « un cauchemar fatigant » (*Salon de 1827*, p. 538).

3. Avant de l'appeler le Romantisme, Quatremère et le XVIII[e] siècle l'appelaient l'École du Modèle.

4. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, 1815 ; *Extrait d'un ensemble de recherches historiques et philosophiques sur la cause principale du développement et de la perfection des Beaux-Arts chez toutes les nations*, dissertation lue en séance publique de l'Académie des Beaux-Arts, 1826. — Au sujet de la campagne effective que Quatremère a menée contre les Musées et les Salons, cf. Schneider, *op. cit.*

jet que de jouissance, il cherche le huis-clos dans ces « espèces de serres » qu'on appelle des muséums ou dans ces muséums provisoires qu'on dénomme des Salons, « hors de l'action des causes naturelles » ; il s'adonne aux petits genres, à tous les vices du dilettantisme, c'est-à-dire à toutes les recherches formelles et techniques. Il n'est de grand art que par une destination certaine, utile, publique surtout, et qu'en des sujets où s'intéressent le sentiment religieux, l'esprit public, l'histoire ou la tradition. Alors la forme se soumet à l'idée, et l'art est un idéogramme.

Après avoir assigné à l'art une fin hors de lui-même, l'esthétique lui donne pour points d'appui la théorie de l'universalité du beau, une théorie du progrès, une théorie de l'originalité. Un « pyrrhonisme très répandu » justifie chez l'artiste toutes les licences en vertu de la prétendue diversité des goûts dans le temps et dans l'espace. Non : il y a un « beau fixe et universel[1] ». Les romantiques eux-mêmes ont senti le besoin de donner à leur esthétique une base objective ; Charles Nodier l'édifie sur « la nature invariable[2] ». Quatremère relève ce qu'il croit être une erreur. Chercher l'étalon du beau dans la diversité infinie des formes particulières, sans choix ? Le beau fixe et universel a été déterminé par les races d'élite, qui sont les races belles et reconnues pour telles par le consentement des générations ; il a la propriété de se manifester sous les mêmes formes, partout, en tous temps, et à tous ceux qui ont l'esprit et le sens assez exercés pour le comprendre, le sentir et le reproduire. Le type en est l'image de l'Homme par excellence, élaborée chez les races belles et douées de la faculté de généraliser. Sans se demander si son dogmatisme impérieux ne débute pas par une pétition de principes, et ne tranche pas un difficile problème par le facile argument d'autorité, qui est le consentement du plus grand nombre, Quatremère donne cette idée

1. *De l'universalité du Beau et de la manière de l'entendre. Extrait d'un Essai de théorie sur le Beau dans les Beaux-Arts*, lu en séance publique des quatre Académies le 24 avril 1827. Paris, Didot.

2. *Trilby*, 1822, préface.

du beau comme « la vérité universelle ». L'Inde et la Chine l'ont toujours ignorée.

En revanche les peuples antiques l'ont créée et prodiguée. C'est ce qui prouve que dans les arts le temps n'est pas un facteur du progrès [1]. Il n'y a pas, en art, de progrès des modernes sur les anciens, comme dans les sciences naturelles. Celles-ci progressent par acquisitions successives ; leur progrès est fatal : il leur suffit de durer. Mais l'art, qui est affaire de génie, c'est-à-dire de rencontre ou de contingence en faveur d'une race ou d'un individu bien doués, avance ou recule en dehors de toute loi. Or, c'est un fait, un fait historique, que nous sommes en recul. La vieille querelle des anciens et des modernes n'a été jusqu'au XIXe siècle si vive, que parce que le parti des modernes avait pour lui les immenses révélations dans les sciences de la nature, et que le parti de l'antiquité n'avait pas les vrais chefs-d'œuvre de l'art antique. Après la découverte des frontons d'Égine, des marbres du Parthénon, de la Vénus de Milo, après les inductions certaines qui nous font deviner d'après les « traductions » les originaux de Phidias, de Praxitèle et de Lysippe, la question est tranchée : les Grecs ont trouvé la perfection et l'ont gardée [2]. La jalousie des romantiques aura beau faire : « Les nouveautés vraiment nouvelles n'ont de nouveau que leur grande antiquité [3]. »

C'est cette fausse conception du progrès qui entraîne les méprises sur la vraie nature de l'originalité [4]. Celle-ci est rare : c'est son essence. L'effort qu'on fait vers elle en faisant tout l'opposé des anciens n'aboutit qu'à la singularité : c'est précisément la manie des romantiques, qui se traduit par la couleur locale, les costumes étranges, les paysages exotiques ;

1. *De la marche différente de l'esprit humain dans les sciences naturelles et dans les Beaux-Arts*, lu en séance publique des Acad., 2 mai 1833.

2. En art, « le génie a constamment suivi une marche contraire » à celle des sciences physiques (*id.*, p. 43).

3. *Vie et œuvres des plus célèbres architectes*, t. II, p. 323.

4. *De la Nature de l'originalité, et des deux principales méprises dont cette qualité est l'objet*, lu en séance publique des Acad. le 24 avril 1829.

« on fait des drames sans unité, de la peinture sans dessin, de l'architecture sans ordres ». Pourtant « s'il y a du nouveau dans l'invention, il n'y a pas réciproquement de l'invention dans la nouveauté ». La nature de l'homme est un fonds tellement inépuisable que les chefs-d'œuvre du passé ne nous gênent en rien : « sur les routes de l'invention nul ne suit, nul ne précède[1] », car inventer, ce n'est pas trouver de l'inédit. Les genres artistiques, les règles de la création du beau, les thèmes ou lieux communs, poses, gestes, expressions de sentiments, fables, allégories, que la nature humaine fournit à l'art, ont été trouvés, exploités par les anciens et les habiles d'entre les modernes. Inventer, c'est au contraire les traiter encore, perpétuellement, et en observant les mêmes règles, mais avec un accent personnel. C'est dire autrement les mêmes choses, dans le même esprit. Il s'ensuit que l'imitation est un élément essentiel de l'originalité[2], et que tout progrès ne peut être qu'une plus profonde intelligence de la tradition. Le passé qui va de Phidias à Constantin règle l'avenir de l'art moderne pour l'éternité.

*
* *

Le grand secret, pour être original, c'est d'abord de bien comprendre, après et d'après les anciens, la nature de l'imitation. Imiter, pour l'artiste, n'est point répéter identiquement l'objet. Et ici Quatremère insiste sur ce qu'il croit être la confusion fondamentale du romantisme. La répétition identique qu'obtient l'industrie donne un double de l'objet, c'est-à-dire un nouvel objet, qui est lui-même réalité. On n'en voit pas deux, on voit deux fois le même. A aller de l'un à l'autre l'esprit ne trouve aucun plaisir, parce qu'il n'exerce pas plus son activité dans ce rapprochement que l'artisan ou l'industriel dans la répétition. Mais la res-

1. *De l'Invention et de l'innovation dans les ouvrages des Beaux-Arts*, dissertation lue en séance publique des Acad., 24 avril 1828.

2. C'est la doctrine classique de Pascal, de Boileau et de Labruyère (Chap. des *Ouvr. de l'esprit*).

semblance qu'obtient l'art n'est qu'une image, c'est-à-dire une simple apparence, de l'objet représenté. Cette ressemblance même ne doit pas chercher à nous donner l'illusion du réel : plaisir vulgaire, que procure dans la peinture décorative ou dans le panorama[1] cette misère, le trompe-l'œil. Le plaisir de l'imitation est de comparer : or, comparaison et identité sont contradictoires : « L'œuvre d'art n'est telle que par ce qui lui manque pour paraître réalité[2]. »

Chaque art ne peut du reste donner qu'une ressemblance incomplète de l'objet, puisqu'il est limité dans ses moyens : la peinture ne dispose que des deux premières dimensions et n'a que le dessin et la couleur, la sculpture a aussi le relief[3], mais est privée de la couleur. L'âme elle-même ne peut avoir à la fois deux perceptions ni deux jouissances d'un ordre différent. Quatremère, isolateur déterminé en vertu de l'esprit classique, non seulement sépare et rend autonomes les « facultés de l'âme », mais encore n'attribue à chacune qu'une activité méthodique : un seul objet à la fois suffit à l'occuper tout entière. Le plaisir esthétique veut de l'attention, or, l'attention est successive : ne mettons qu'un intérêt dans une action, un caractère dans un personnage, un événement principal dans un poème, un trait d'his-

1. Il est curieux, à propos du trompe-l'œil dans la peinture monumentale, que Quatremère ne songe pas à réclamer indulgence pour un genre national en Italie, depuis les fresques de Pompéi, que pourtant il connaissait déjà (voir Mazois, *Les ruines de Pompéi, dessinées et mesurées pendant les années 1809, 1810, 1811, et publiées à Paris en 1812*. Paris, Didot, 1824), jusqu'aux fausses perspectives des balcons, des fenêtres ou des vestibules des Palais romains. — Quant au panorama, l'idéalisme de Quatremère tombe en plein engouement public : le panorama sévissait depuis 1799 grâce au talent de Prévost, et le diorama depuis 1822, avec Daguerre et Bouton. Le réalisme de l'Empire et le romantisme de la Restauration leur furent très favorables (voir déjà, pour l'an VIII, les *Mém. de l'Institut*, classe de Litt. et B.-Arts, t. V, p. 55 ; pour l'an IX, le *Moniteur* du 8 vendém. ; pour l'an XII, la *Décade*, t. XLI, p. 115, 185 ; pour la Restauration, les tables du *Moniteur*).

2. *De l'Imitation*, p. 6-8, 10-14. — L'ouvrage porte en épigraphe : « Non res, sed similitudines rerum » (Cicéron, *De nat. deor.*, I, par. 27).

3. Quatremère, ici du moins, n'admet pas la sculpture polychrome ; mais l'archéologue est plus libéral que le doctrinaire (cf. notre étude sur *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, p. 124 et 202).

toire dans un tableau, et un seul point de vue dans un site. Si la nature « complexe et universelle a des secrets pour sauver toutes les discordances et des harmonies pour tous les contrastes », la loi d'unité imitative interdit au bas-relief les effets de lointain..., c'est-à-dire la perspective pittoresque qui prolonge les impressions jusqu'à l'indéfini, et à la peinture la multiplicité des sujets sur une même toile. La « polygraphie » des tableaux des primitifs est de la barbarie[1]. Tout au plus les divers arts peuvent-ils collaborer entre eux, chaque art restant soi-même dans la collaboration. Il est certain que la peinture, la sculpture, l'architecture ont le droit de concourir dans une galerie à l'ensemble de la décoration, comme à Fontainebleau ou à Versailles : au plaisir que donne chaque art se joint celui de leur accord. Cependant remarquons que chacun, loin de renforcer dans cette alliance sa propre vertu, en perd une partie. « Toute société impose à qui contribue pour son contingent la condition de ne retirer qu'une partie du profit. » Mais si Quatremère accepte ou tolère le mariage, il dénonce « l'adultère ».

Or dans l'art contemporain c'est là qu'est le vice. On s'efforce aujourd'hui d'augmenter la vérité imitative de chaque art en empruntant aux autres un surcroît de ressemblance. On abuse de leur prétendue communauté[2] : la poésie dite romantique, rivalisant avec le crayon ou la peinture, multiplie les traits, la variété des teintes, et décrit successivement, par parties, ce qui dans la réalité et sous le pinceau s'offre comme un tout. Mais elle a beau faire : elle ne donne que de faibles équivalents des objets sensibles ; le poème de Virgile ne produira jamais le même effet de douleur physique que le Laocoon. La peinture et la sculpture, de leur côté, ont tort de chercher à représenter ce qui n'a d'intérêt dramatique que dans le fieri : la Mort de Germanicus, du Poussin, ne vaut pas la page correspondante de Tacite ; Falconet s'est fourvoyé en cherchant à traduire dans le marbre blanc

1. *L'Imitation*, p. 15-20, 38-48, 50-57.
2. *Id.*, p. 68-86. C'est ici la discussion du sens du fameux « ut pictura poesis » d'Horace.

la statue qui peu à peu prend vie et chair sous l'extase amoureuse de Pygmalion [1]. Le bas-relief tourne au tableau, la statue devient polychrome, la gravure aspire aux effets dégradés ou contrastés de la peinture. Pourtant chaque art « s'appauvrit par ses larcins » ; il n'est riche de ressources qu'à « présenter *un seul* des aspects du modèle universel [2] ».

Dans les limites même de chaque art les novateurs cherchent la vérité par la copie servile de la nature [3]. La musique prétend rendre, par la polychromie instrumentale, la complexité des bruits réels, le peintre reproduit comme en un miroir même les défectuosités de l'individu ; il s'attache à ce qui est « vulgaire dans la nature, ignoble dans la société [4] ». L'art n'est plus qu'une « empreinte, un fac-simile, un calque » ; mais il se diminue lui-même par sa présomption, car l'illusion absolue est impossible ; la nature vaudra toujours mieux que son image, puisqu'elle est la vérité et la vie. Le peintre qui veut ainsi atteindre la nature annihile l'art, « comme l'enfant, qui, pour atteindre dans un miroir sa propre apparence, le brise ».

Au lieu de ces « singeries vulgaires », de ces « larcins grossiers [5] », observons les conventions qui laissent le spectateur agent volontaire de son propre plaisir, et très conscient, non pas dupe, de son illusion. J'aime à avoir, par telle statue, l'illusion de la mollesse de la chair et de la réalité du mouvement, mais mon œil sait bien qu'elle n'est que

1. Selon Quatremère, plus excusable est Girodet, qui est peintre. Mais il est sévère à J.-J. Rousseau qui a mis au théâtre « ce fait borné, simple matière de monologue, sans mouvement, ni intérêt, ni véritable péripétie » (*id.*, p. 75).

2. *Id.*, p. 103. Non seulement Quatremère proscrit les décors trop exacts auxquels le théâtre peut demander un surcroît d'illusion, mais il ne veut pas d'un paysage réel au fond de la scène, comme au théâtre de Lisbonne (dit-il), au lieu d'un décor d'imitation. Par entêtement de doctrinaire l'antiquomane va donc jusqu'à condamner la disposition du théâtre grec (p. 107).

3. *Id.*, p. 86-95.

4. « Genre flétri par l'antiquité sous le nom de rhyparographie ou peinture de vilenies », *id.*, p. 94. Quatremère croit encore, avec son temps, que l'art grec et gréco-romain ignora le genre grotesque. Cf. pourtant sa dissertation sur « Le Dèmos d'Athènes », la peinture de Parrhasios.

5. *Id.*, p. 39.

matière dure. On ne demande à l'art que d'être parfait dans son impuissance même, et par elle : ses imperfections sont source de plaisir ; songe-t-on, devant un beau tableau, aux idées de limite ou de superficie, si l'harmonie et la perspective sont parfaites ? Le plaisir de l'imitation tient précisément à la distance qui sépare l'image du modèle[1]. Quatremère, impérieux par caractère, prête à l'art ce magnifique stoïcisme qui tire orgueil de nos lacunes. La grandeur de l'art, c'est ce qui lui manque, et de le savoir ; sa vertu, c'est d'adhérer aux nécessités qui lui sont imposées, ou plutôt de les vouloir, pleinement, comme spontanément, et d'en tirer parti pour faire plus beau que nature. Par conséquent la musique est le premier des arts, parce qu'elle est le moins matériel, puis vient la peinture qui n'a que l'apparence linéaire et la couleur, puis la sculpture, qui offre la réalité de la matière, l'architecture qui a la matière, les formes et les proportions, « l'orchestrique et la mimique » qui satisfont à la sensualité de la multitude, enfin le « jardinage », qui s'applique aujourd'hui à se confondre avec la nature. Pourtant, « la peinture d'un paysage fait bien plus de plaisir que le paysage en nature ! » Le jardin anglais est une aberration des romantiques[2].

*
* *

Dès lors apparaît clairement le but de l'imitation, après sa nature. C'est de plaire moins au sens qu'à l'âme, par la qualité du sujet, et surtout par la façon de le traiter. L'apo-

1. *Id.*, p. 116-135.

2. *Id.*, p. 146-150 ; et *Considérat. morales*, p. 85 : « On a vu des hommes assez ignorants pour planter des points de vue, pour commander des aspects à la nature, pour édifier du pittoresque et ordonner du désordre. Comme si le désordre pittoresque n'était pas un écart des lois de la nature ! » Cf. aussi *Dictionn. d'Archit.*, t. III, p. 85, une autre critique de « la contrefaçon, dans le jardinage, du paysage réel... L'art s'est trompé lui-même puisqu'on croit voir le modèle au lieu de son imitation ». Quatremère, comme tous les architectes de l'Empire, n'admet le jardin qu'avec « d'heureuses percées », et félicite Chalgrin « du beau percé » qu'il a ouvert et planté entre le Luxembourg et l'Observatoire (*Notice historique* sur Chalgrin, 1817).

logue du laboureur et de ses enfants essayant de rompre le faisceau, s'adresse en lui-même à l'âme : traité par Téniers, il ne donne qu'un plaisir physique. La Vierge avec l'Enfant est chez Raphaël la Madone, chez les Flamands une nourrice[1]. De même qu'il y a une hiérarchie des écoles, il y a une hiérarchie des genres, établie sur leur pouvoir d'expression morale. Le paysage[2] est une « plante parasite » qui pullule à l'infini aux dépens de la peinture d'histoire, grâce à la faveur du public matérialiste et à la bienveillance coupable du gouvernement. Il doit relever l'imitation de la nature par le style historique, qui « compose » le désordre des choses et y introduit la poésie de la mythologie ou la majesté de l'histoire. Historique, il se relèvera encore en se naturalisant italien. Car l'Italie n'est pas seulement la nature architecturale par excellence : elle est le lieu des harmonies parfaites entre les profils et les reliefs du sol, la végétation, les ruines, les fabriques, les légendes ou souvenirs d'un grand passé, même les scènes rustiques d'une campagne poétique entre toutes. La nature morte, fleurs et plantes comme chez Van Spaendonck, « citrouilles, poêles, chaudrons et casseroles » comme chez Chardin, ne fait que solliciter le peintre à de misérables efforts d'illusion où la technique seule participe[3].

Le but de l'imitation artistique, c'est l'homme. N'est-il pas naturel « qu'il rapporte à lui ce qui vient de lui » ? L'œuvre d'art qui le représente ne satisfait pas seulement à

1. *Imitation*, p. 162, 172.

2. Cf. pour la doctrine, les *Archives Littéraires*, 1806, t. X, p. 193, les *Considérations morales*, *passim* ; les études sur la *Théorie du Paysage* et sur *L'Histoire du Paysage* de Deperthes (*Journal des Savants*, 1819, p. 611, et 1822, p. 733) ; l'édition des *Lettres de N. Poussin* (1824). C'est toujours la théorie du paysage historique, composé, et italien, c'est-à-dire anti-romantique. Une seule fois, à propos de Lemot, il vante le paysage français des environs de Clisson, où déjà une école de paysagistes s'était formée (*Notice historique sur* Lemot, 1828). — C'est sous son secrétariat perpétuel que fut fondé par le gouvernement en 1816 le Grand Prix de Paysage historique. Fâché de voir le Paysage conquérir ainsi son autonomie, Quatremère le voyait du moins consacré officiellement comme historique et comme italien (cf. R. Schneider, *op. cit.*).

3. *Première Suite aux Considérat. sur les arts du dessin*, p. 35.

cet instinct : elle s'ennoblit, parce qu'en représentant la forme humaine elle montre une âme à des âmes[1]. Quatremère reste fidèle ici à la tradition de la pensée grecque : l'homme est au centre de tout, et la noblesse de l'art est l'anthropomorphisme. Le « connais-toi toi-même », qui a détourné la pensée des socratiques de l'observation du monde extérieur vers celui de la conscience, a intercepté dans l'école classique dès la Renaissance, sauf les demi-exceptions comme Poussin et Claude Gellée, ou des exceptions plus complètes comme Chardin..., le goût désintéressé des formes naturelles et des objets où se meut notre activité. La conscience humaine, visible dans la forme humaine, telle est pour Quatremère, qui pense ici en commun avec David, Girodet, Gérard, Guérin, avec tous les peintres et sculpteurs de la Révolution et de l'Empire, la formule du grand art. Si David saisit, dans ses croquis d'albums[2], de vifs instantanés de la ville éternelle, c'est qu'il s'agit de Rome, où les pierres, les feuilles, les sites sont chargés d'humanité séculaire. Et d'ailleurs ces dessins sont destinés à encadrer, dans ses tableaux, des scènes d'histoire. Dans Prudhon, dans Girodet, qui ont le sens alexandrin du paysage, celui-ci n'est encore, sauf exception, qu'un cadre voluptueux d'idylle ou de mythologie anacréontique[3]. En dehors de la nature, les objets du décor familier, les armes et oripeaux du costume comme chez Gros, les meubles et architectures comme chez Granet, Forbin, ou chez les petits peintres de l'école lyonnaise Richard et Révoil, tout ce qui aide à situer l'homme dans une époque ou un milieu particulier, et par conséquent à distraire la pensée de ce qu'il est en lui-même, en sa pure nature physique et morale, tout cela n'est pour Quatremère qu' « accessoires ». Le corps même, extérieur à l'âme, n'est

1. *L'Imitation*, p. 217.

2. Voir J. Guiffrey et P. Marcel, *Inventaire général des dessins du Louvre et de Versailles*, t. IV, 1909.

3. De Girodet voir *L'Énéide et les Géorgiques*, suite de compositions dessinées au trait, et lithographiées. Paris, 1825-1827, et *Les Amours des dieux*, *id.* Paris, Engelmann, 1826.

intéressant qu'en tant qu'il exprime un état de celle-ci, un caractère, un sentiment, une passion ; et c'est parce que Quatremère perçoit dans le romantisme le parti pris de régénérer l'art en l'enrichissant de *sensations* par le contact perpétuel avec le monde extérieur, qu'il y voit un crime de lèse-humanité. Les philosophes qu'il a lus, Kant, Fichte, Schelling, dont la doctrine idéaliste s'est insinuée dans l'esthétique française de 1780 à 1800, ne sont pas pour le ramener à l'attention de l' « objet ». Si notre esprit détermine l'aspect des choses et par conséquent leur beauté, l'art n'est que la traduction plastique de cette activité. Le spiritualisme officiel de Quatremère répond à l'esprit religieux de la Restauration ; c'est celui de l'Église, non de saint François d'Assise, ni de nos imagiers ou miniaturistes du Moyen Age : ni les êtres « inférieurs » ni les choses n'y sont aimés pour eux-mêmes, ils n'apparaissent que pour encadrer le « roi de la création » ; et l'art n'est que pour le glorifier [1].

Mais l'imitation même de l'homme se prête à qui veut faire le jeu des sens. Le portrait est le danger, car il s'attache à la nature « individuelle », particularisée, et dans un « esprit d'identité » qui accueille les menus accidents de la physionomie comme une bonne fortune. Faire reconnaitre un individu dans son image ! Amener les autres à s'écrier : « c'est lui-même ! » Satisfaction bornée, faite pour les incultes ; œuvre d'industrie. L'homme d'esprit lui dira : « copie, que me veux-tu ? [2] » Ici encore le peintre d'histoire est seul capable de relever ce genre empirique ; Gérard sait peindre l'Idée dont le modèle n'est que l'expression : le portrait de Madame

1. En 1816, Gros ayant fait à l'Académie des Beaux-Arts un rapport élogieux sur les modèles anatomiques et moulages d'animaux, par Brunot, modèles qu'il demandait pour l'École des Beaux-Arts comme très précieux au peintre d'histoire et au paysagiste, Quatremère, tout en donnant son adhésion, a soin de rappeler que « l'étude de l'homme est, sans aucun doute, la plus importante » (*Notice des travaux de l'Académie depuis octobre 1815*, dans le *Moniteur* du 12 oct. 1816).

2. *L'Imitat.*, p. 166-171. « Il est remarquable qu'avant l'époque de Lysistrate, époque correspondante à celle d'Alexandre, même les portraits étaient exécutés dans le système idéal, qui tend à faire paraître les personnes plus belles qu'elles ne sont » en ne prenant que les traits généraux (*L'Idéal*, p. 148).

de Stael, c'est le Génie improvisateur, Mme Récamier c'est l'Angélique nature sous de belles formes, Talleyrand c'est la Diplomatie[1]. Quatremère, platonicien, entraîné par la logique de son système, ne veut pas voir que la même idée ou le même sentiment s'incarne de manière distincte en plusieurs individus : saisir ces modes particuliers d'une façon générale d'être, de vivre, de sentir ou de penser, c'est précisément la difficulté de l'art du portrait et sa gloire. Il n'aperçoit pas que l'abondance même et la précision des détails, bien choisis, ajoutent au caractère, chez Holbein par exemple : il ne le reconnaît que dans l'exécution large, même sommaire. Synthétiste éperdu, toujours en quête d'élimination, il n'aime pas cet art d'analyse psychologique, par cela même cher au génie français depuis nos miniaturistes et imagiers du XIVe siècle jusqu'à Houdon et La Tour. Quant aux innombrables portraits de l'Empire, dont les critiques et historiens eux-mêmes déplorent l'excès[2], il n'y voit que la vanité endémique d'une société de parvenus.

Nous serons aussi sévères à la peinture militaire, qui se plaît à représenter les lieux, les circonstances, les uniformes, avec une exactitude d'autant plus appliquée, qu'elle passe ici pour la probité historique. Comme s'il y avait une histoire moderne, ou comme si les temps modernes étaient matière à histoire! C'est ainsi que sous l'Empire « la peinture se vit contrainte, comme par un enrôlement forcé, de promener ses pinceaux à la suite des armées, de se traîner sur tous les champs de bataille, de parcourir les bivouacs et les camps, de suivre enfin la Victoire depuis les cataractes du Nil jusqu'aux embouchures de l'Oder... L'aspect de nos expositions de tableaux ne ressemblait pas mal à celui d'un camp ou d'une revue générale[3] ». C'est ce régime qui a gâté Gros

1. *Notice historique* sur Gérard, 1838.

2. Dès le Consulat. Voir la *Gazette française* du 23 vendém. an V (1796), à propos du Salon : « Des portraits, des portraits, et puis encore des portraits. Depuis que nous sommes devenus tous frères on a fait du Salon une galerie de tableaux de famille. »

3. *Notice historique* sur Girodet, 1825.

et Girodet. Cependant le peintre d'histoire a le secret d'élever la peinture des batailles à la dignité historique : c'est de signifier l'action par un seul de ses épisodes et l'armée par quelques-uns de ses héros, par exemple par le général vainqueur. Il ne montre pas la bataille, il la suggère. C'est d'autant plus nécessaire que la stratégie moderne met en ligne des masses considérables et s'étend sur de grands espaces : Napoléon a porté au genre un coup mortel. Toutefois Gros, qui synthétise Aboukir en deux personnages de premier plan, Eylau dans le vainqueur, et Gérard, qui réduit Austerlitz au général Rapp, ont su faire de scènes discursives des poèmes: ils ont transposé le réel[1].

Enfin l'artiste se méfiera des sujets de genre ou d'histoire bourgeoise », qui sont « entièrement en rapport avec l'esprit du portrait » par la multiplicité des accessoires minutieusement copiés et la familiarité de la scène[2]. Bref, le genre et le style historiques méritent le meilleur effort de l'artiste parce qu'ils s'adressent moins aux sens qu'à l'intelligence, et qu'ils élèvent le concret, le particulier, l'accidentel, au constant et à l'universel.

C'est que l'imitation vraie est celle dont on ne peut montrer le modèle[3] : il n'existe qu'en nous, dans notre esprit; il est donc *idéal*. Phidias n'a trouvé nulle part son Jupiter, ni Zeuxis son Hélène. C'est l'intelligible qui conduisait leur

1. *Id.*, et *Notice historique* sur Gros, 1836. « Ainsi l'a toujours pratiqué M. Gros dans ses tableaux de batailles. On pourrait les appeler plutôt commémoratifs que représentatifs ou descriptifs. C'est que l'art de peindre, comme celui d'écrire, a aussi son genre prosaïque et son genre poétique. Un tableau peut dire d'autant plus à l'esprit qu'il montrera moins de détails aux yeux... Ainsi M. Gros ne manqua jamais de placer l'intérêt de son tableau à l'avant-scène, et ce principal sujet ne pouvait point manquer d'être le Général, qui, d'abord invisible comme la Providence, comme elle aussi se manifeste nécessairement, après coup, dans les résultats. » Pour bien comprendre la portée de la théorie et de l'exemple, il faut se souvenir que « La Défaite des Cimbres », de Decamps (Louvre, collect. Thomy-Thiéry), qui en est la négation, avait paru en 1834 et qu'elle avait fait scandale.

2. *Imitation*, p. 328.

3. *Id.*, p. 176-181. Et encore : « Le beau idéal est, de sa nature, ce qu'on est forcé d'exprimer par les épithètes de spéculatif, systématique » (p. 25, 31).

main. Qu'on ne confonde pas d'ailleurs idéal et beauté. L'idéal est l'opposé de la réalité physique, sensible, particulière, si belle qu'elle puisse être. La beauté physique de telle jeune femme ou de l'adolescence virile chez tel jeune homme est donc anti-idéale. L'idéal, c'est la perfection de chaque chose, de chaque état ou manière d'être : un satyre peut l'être comme Vénus, la vieillesse et la laideur l'être aussi bien que la beauté d'Apollon[1]. Le « beau idéal » n'est donc tel que lorsqu'il a été purement conçu, ou aperçu par l'esprit, au-dessus de tous les modèles imparfaits qu'offre la nature, même les plus choisis[2]. Pourtant, à dissocier ainsi le beau et l'idéal, nous ne sommes point aussi libéraux que nous le pourrions paraître. Le système idéal exige la généralisation, ou suppression des détails. Or la laideur est toujours plus individuelle, c'est-à-dire plus caractérisée que la beauté, parce qu'elle est faite d'accidents multiples. Et par ce détour l'Ecole revient à la Beauté pour s'y attacher passionnément.

L'idéal n'est pas davantage l'imaginaire ou le chimérique, mais la nature même en son essence. Il est, pour l'artiste supérieur, le résultat d'un « système » qui commence par imiter les individus, puis les juge par rapport à un type originaire, dont l'idée se précise en lui par la connaissance des lois de la nature ou de la « raison générale du suprême Ouvrier ». En effet, la nature crée avec prodigalité, mais avec déchets ; elle semble « mépriser les individus et n'accorder sa protection qu'à l'espèce ». Les causes premières sont en quelque sorte des moules parfaits, dont mille accidents empêchent les empreintes qui s'en tirent de sortir parfaites ; après les risques de la génération, ce sont ceux de la croissance, du travail, de la maladie et de la vieillesse[3].

C'est donc dans le genre ou l'espèce seule qu'est la nature :

1. *Id.*, p. 185 sq.

2. « Le Beau idéal... est un produit de la faculté d'idéer... L'artiste ne se sert que de l'œil intérieur, de celui de l'imagination, du sentiment et de la plus subtile intelligence », *id.*, p. 29, 190.

3. *L'Idéal* (*Moniteur*, 1805, t. II, p. 156), et édition de 1837, p. 41, 60.

là il faut l'étudier. L'imitation, inférieure à la réalité individuelle, qui possède toujours, même en ses défectuosités, la vie organisée, n'aura sa revanche que par l'idéal, en créant un monde nouveau où les intentions de la nature et la volonté du créateur soient réalisées. Au lieu du portrait d'un avare Molière nous montre l'Avarice, et Glycon, s'il a vu des hommes forts, n'a jamais vu qu'en esprit le modèle de la Force qu'il nous présente. La Vénus de Médicis n'est pas une belle femme : elle est la Beauté. Le but de l'imitation, c'est, en scrutant « les principes de l'organisation des êtres et la fin à laquelle est destinée chaque partie du corps », d'atteindre au Type ou plutôt à l'Archétype, seul vrai, seul éternel, seul universel[1]. Le grand art est donc une métaphysique, puisqu'il n'emprunte les simples apparences que pour traduire l'intelligible.

Il s'ensuit que l'archétype est la beauté même, et que la beauté, obtenue par l'élimination des détails, réduite à l'indétermination première[2], apparaît dans une simplicité toute

1. *L'Imitation*, p. 192-199, 216-225. « Ce qui frappe le plus dans la sculpture antique des Grecs, c'est que la figure humaine y porte l'empreinte d'un type qu'on croirait avoir dû être le type originaire de l'espèce. Ayant étudié la figure humaine dans l'espèce, ils ont imité la nature ; les modernes ne l'ayant étudiée que dans l'individu ne sont point arrivés jusqu'à la nature. Imiter la nature, c'est se conformer à ses lois générales, à ses raisons primordiales, à sa volonté primitive, c'est-à-dire aux principes d'où découle la science de l'organisation et de l'harmonie des corps. On n'imite point la nature lorsque, méconnaissant l'ensemble de ses lois, on prend pour règle de sa volonté ce qui en est les exceptions, c'est-à-dire ces déviations que les accidents opposent au développement régulier de l'individu » (*id.*, p. 241).

2. Cf. Winckelmann : La haute beauté est indéterminée. « J'appelle indéterminée la beauté qui n'est composée ni d'autres lignes ni d'autres points que ceux qui constituent seuls la beauté ; par conséquent une figure qui ne caractérise ni telle ou telle personne en particulier, et qui n'exprime aucune passion ni aucun mouvement de l'âme par lequel les formes de la beauté se trouvent interrompues, et l'unité détruite. La beauté doit être comme l'eau la plus limpide puisée à une source pure, laquelle est d'autant plus salubre qu'elle a moins de goût et qu'elle est plus dépourvue de particules hétérogènes (*Hist. de l'A.*, l. IV, chap. II, paragr. 20). — Si la beauté s'associe de préférence à la jeunesse, c'est que les formes jeunes sont plus indéterminées, donc plus parfaites. La femme et l'adolescent sont, en ce sens, plus beaux que l'homme mûr. Winckelmann rappelle qu'Orphée, cherchant la meilleure allégorie pour expliquer la manière dont la

abstraite : « il y a en elle du géométrique[1]. » Pour retrouver ce schéma linéaire, Quatremère ne semble pas se soucier d'exiger de l'artiste l'usage du canon proportionnel, fait de rapports constants, chiffrés, entre les parties du corps humain. Soupçonne-t-il que le moyen âge, en mal de généralisation abstraite lui aussi, usa du géométral en sculpture, et qu'au XIIIe siècle Villard de Honnecourt, dont les architectes révolutionnaires devaient plus tard opposer le curieux *Album* au *Songe de Poliphile* de F. Colonna, a réduit en triangles (les triangles originaires) les plus souples, les plus complexes manifestations de la vie chez les animaux et les hommes[2] ? Du moins nous rappelle-t-il l'exemple de l'art antique, qui « força la nature de se voir soumise, dans l'imitation d'un seul être, à une réunion de *régularité*[3] ». L'art de la Révolution et de l'Empire, surtout chez les Davidiens et même chez David, par la rigidité ou du moins la rectitude des lignes, par la sécheresse des traits, par quelque chose de très écritdans l'ensemble et d'abstrait dans le détail, s'efforce de faire découvrir ou deviner la structure intime, l'architecture sous-jacente, identique chez tous. Selon le vœu de Quatremère, cet art est géomètre.

De toutes ces opérations les Grecs nous ont donné l'exemple[4]. Leur sculpture est idéale en ses origines, puisque l'hié-

divinité peut communiquer avec les hommes, imagina que Jupiter et les autres divinités étaient androgynes. « Presque tous les anciens partagèrent cette manière de penser » (*Monuments inédits*, traduct. Désodoards, 1808, t. I, p. 145). La forme androgyne, telle est bien, en fin de compte, la suprême aspiration de Winckelmann.

1. *Considérat. sur les arts du dessin*, p. 66.

2. M. V. Mortet (Mélanges offerts à Em. Chatelain, Paris, 1910, p. 367) vient de montrer que V. de Honnecourt a puisé à des sources antiques ou dérivées de l'antique, probablement dans Vitruve, dont les réminiscences se retrouvent dans les œuvres du Quattrocento et dans les traités de L.-B. Alberti et de L. de Vinci. La réduction du corps humain à un canon chiffré et à des schémas géométriques est certainement d'influence antique, particulièrement platonicienne.

3. *Imitat.*, p. 191. — L'Apollon, selon Winckelmann, est très supérieur au Laocoon, parce que la beauté, c'est-à-dire l'indétermination ou inappropriation, y est plus complète (*op. cit.*, liv. IV, chap II, par. 23).

4. *Id.*, p. 227-233.

roglyphe[1] n'est qu'une figuration par signes de la pensée ; elle est idéale en elle-même par l'absence de détails dans les formes ; à la grande époque, elle règle son style sur la conception des dieux sous l'influence de la poésie et de la religion : le Jupiter olympien de Phidias était une « idée » d'Homère. Platon, Aristote, Cicéron nous portent témoignage de ce système, qui s'attache au « type originaire de l'espèce, dont la race est dégénérée[2] ». Les modernes au contraire ne savent imiter que l'individu !

*
* *

Mais Quatremère révèle à l'artiste le secret des Grecs, c'est-à-dire tout le système de l'imitation idéale, à laquelle il voudrait ramener le goût contemporain. C'est un ensemble de conventions qui permettent à l'art de « recomposer entièrement le visible, formes, contours, proportions, couleurs, lieu de la scène..., d'échanger enfin la vérité locale et individuelle contre une vérité plus haute[3] ». Les deux principales sont la généralisation et la transposition ou métaphore.

Généraliser c'est supprimer les détails pour faire ressortir le caractère essentiel. S'agit-il de la composition des sujets[4] ? Il faut les réduire à leur expression la plus simple, donc la plus intense : dans l'*Incendie du Bourg*, de Raphaël, ce qu'on voit le moins c'est le feu et la fumée ; mais quelques personnages, en des attitudes et expressions choisies, multiplient la terreur. Dans son *Fiat lux* Michel Ange, pour exprimer toute l'immensité du pouvoir de la Création, où le

1. L'hiéroglyphe origine de la sculpture grecque, est une des théories chères à Quatremère.

2. *L'Imitation*, p. 241. « *Platon* croyait qu'il y avait une perfection de formes impossible à rencontrer, c'est-à-dire dont aucun homme en particulier ne saurait offrir le modèle ; et ce qu'il pensait à cet égard, d'après le raisonnement, lui avait été prouvé aussi par l'expérience des ouvrages d'art de son temps » (p. 250).

3. *Id.*, p. 272.

4. *Id.*, p. 275-285.

Chaos se débrouille, montre un simple geste du Créateur[1]. Le *Déluge,* du Poussin, se concentre en deux épisodes, dont la valeur expressive est exaltée. L'effet physique de la scène est échangé contre l'impression morale, et le laconisme des formes renforce le sens. — S'agit-il de l'imitation du corps humain[2] ? Élaguons les parties de détail, c'est-à-dire les accidents causés par les hasards de la naissance ou l'usure de la vie, plis de la peau, saillie des veines et des tendons ; l'art de Dürer et de Denner de Nuremberg n'est qu'une myopie, c'est-à-dire une maladie. L'art doit s'attacher aux traits principaux et énergiques ; or, ces traits sont ceux qui marquent les « rapports généraux » des parties, leur unanimité vers le plan d'ensemble, les harmonies où la pensée de l' « Ouvrier » tendait à se réaliser. Nous saurons la retrouver : il faut que dans la figure représentée par l'artiste on perçoive un desideratum, un regret. Parce que la pureté du type abstrait appartient à l'au delà, l'art est à la fois une réminiscence et une nostalgie[3].

C'est dire qu'il n'atteindra à l'idéal ni par le choix, même le plus rigoureux, d'un modèle unique, ni par la réunion des beautés éparses en plusieurs modèles : double hérésie qu'Em. David chercha à nous imposer d'après l'exemple mal compris de Zeuxis chez les belles filles de Crotone[4], et d'autres selon l'exemple de Raphaël : celui-ci avoue que pour peindre sa Galatée, il lui faudrait faire choix d'une belle romaine, donc en voir plusieurs, et regrette que Castiglione ne soit pas là pour l'aider à choisir celle qui conviendrait le mieux[5]. La doctrine ne saurait admettre l'imitation

1. *Id.*, p. 291-294.

2. « Le vrai style d'imitation est celui qui généralise la forme et la proportion du corps humain, et par la vertu duquel l'ensemble se trouve ramené de l'existence particulière d'individu à l'existence abstraite d'espèce et de genre » (*id.*, p. 298).

3. *Id.*, p. 295. — Cf. aussi, pour la théorie du « type fondamental », l'*Idéal,* éd. 1837, p. 194-195.

4. *L'Imitation*, p. 301-310. — *L'Idéal*, p. 65-66. La nature choisie ou le choix des beautés éparses était, selon Ém. David, tout le secret de l'art grec (*L'Art statuaire*). C'est un naturalisme circonspect, mais un naturalisme.

5. Bottari, *Lettere pittoriche*, I, n° 52, p. 116. Mais Raphael, qui a fréquenté

d'un modèle individuel, même très beau. L'humanité s'accorde à chercher chez la femme et l'éphèbe les formes les plus belles. Mais d'abord, « la femme a beaucoup de petits agréments qui ne résistent pas à la critique... Un portrait fidèle de belle femme est loin d'être toujours une belle œuvre d'art. » Et puis, « un beau et vrai portrait ne sera jamais le portrait du beau ». Du reste, choisir entre plusieurs modèles c'est comparer. Mais d'après quoi se font comparaison et choix, sinon d'après un « type mental », un exemplaire purement conçu, qui résume la perfection du corps humain en vue de sa fonction ? Imitera-t-on avec choix un même modèle ? Le même problème se pose encore[1].

Quant à l'imitation des beautés éparses entre plusieurs individus pour les réunir et composer une image qui sera parfaite, la théorie est insidieuse. Cet art, réaliste en son point de départ qui est l'analyse du réel, serait, quoi qu'il fasse, idéaliste par le choix, qui est une opération de l'esprit, et par la synthèse finale. Il se recommande de l'autorité de Zeuxis et de Winckelmann. Mais Quatremère repousse ce réalisme mitigé ou plutôt honteux. Le choix des plus belles parties des plus beaux individus suppose encore le modèle intérieur auquel notre esprit confronte le réel. La conception du type général est antérieure aux données de l'expérience, et la généralisation dans le travail artistique n'est qu'une méthode pour en approcher[2].

Le second moyen de l'imitation idéale, c'est la transposition ou métaphore, qui change les apparences du monde réel. Les sujets modernes dont on est engoué aujourd'hui y font obstacle, parce qu'ils imposent la copie au lieu de favoriser la création[3] ; mais l'éloignement dans le temps et dans l'espace,

les platoniciens de Florence et de Rome, ajoute que comme il y a peu de bons juges et de beaux modèles, il « travaille d'après une certaine idée qu'*il a* dans l'esprit ».

1. L'*Idéal*, p. 55-58.

2. *Id.*, p. 71-88.

3. L'*Imitat.*, p. 325-327 ; l'*Idéal*, p. 180. Voir surtout la dissertation, *De l'emploi des sujets d'histoire moderne dans la poésie et de leur abus dans la peinture*, lue en séance publique des Académies le 24 avril 1825.

par exemple la mythologie, l'histoire ancienne, la favorisent, en dispensant des menues circonstances et des détails trop exacts. D'ailleurs le scrupule archéologique lui-même est blâmable : particulariser fortement la figure du passé, circonstances, lieux, coutumes, race, décor, c'est offusquer la vérité générale et permanente dont il fut un mode passager [1].

Transposer est un puissant moyen d'idéalisation que trois procédés rendent aisément applicable : le style de composition historique, le style allégorique, le style symbolique. La métaphore par le style de composition historique s'applique de préférence aux grands sujets, mais relève les autres en modifiant leurs apparences réelles. Le peintre d'histoire est au peintre de genre ce qu'est Raphaël à Téniers. Sous la réserve d'une certaine ressemblance ou probabilité, il se permet bien des transpositions : il élève Louis XIV jusqu'à l'immortalité déjà ancienne des Césars. Alexandre était, selon les historiens, de petite taille ? Le peintre d'histoire lui donnera de grandes proportions ; il ne poussera pas le respect servile de la vérité jusqu'à représenter Annibal borgne ni le maréchal de Vendôme bossu. Il y a, en art, de nobles mensonges [2].

Le style allégorique transforme les qualités morales en formes corporelles [3]. La force devient Hercule et la grâce Vénus. Apelle, Lucien et Raphaël se transmettent avec bonheur l'allégorie de la Calomnie. Ou bien encore l'allégorie saisit l'idée dominante d'une action multiple et lui fait signifier le tout : le passage du Rhin devient Louis XIV foulant aux pieds le Fleuve personnifié. C'est parce qu'elle est éminemment condensatrice que la sculpture en fera son style familier : sobre par essence, elle confiera à un seul personnage, collectif par sa richesse allégorique, le soin de représenter une ville, une armée, une nation [4]. Les personnages mytho-

1. C'est la négation absolue de « la couleur locale » chère aux romantiques, même quand il s'agit des sujets antiques.
2. *L'Imitation*, p. 350-355.
3. *Id.*, p. 357 sq.
4. *L'Idéal*, p. 253-259.

logiques ont aussi cette richesse de sens, à condition qu'on ne les introduise ni dans les sujets chrétiens, ni (comme l'a pourtant fait Rubens dans la galerie des Médicis en associant Mercure nu à deux cardinaux[1]) dans les scènes historiques modernes, et qu'ils gardent dans leur attitude, dans leur physionomie et leurs gestes, le calme que suppose leur idéalité. En effet, « plus l'allégorie est mise en action, plus elle devient douteuse[2] ». L'allégorie moderne, la Sagesse, la Volupté, la Discorde..., est précieuse aussi, parce qu'elle peut se mêler sans profanation aux sujets chrétiens, et remplacer en bien des cas, soit la mythologie à laquelle nous ne croyons plus, soit le merveilleux chrétien qui « ne parle point aux sens[3] ». C'est le triomphe de l'art de faire vivre l'abstraction, c'est-à-dire de faire voir l'intelligible ; car nous voyons « la vengeance qui poursuit le crime, la discorde agiter ses torches, l'envie ses serpents, la calomnie broyer ses poisons, le temps fuir à tire-d'ailes[4] ».

Enfin le style de composition symbolique va plus loin encore dans le système idéal : il remplace l'image des choses ou les idées par leurs signes conventionnels, sortes d'hiéroglyphes, art « inimitatif », qui ne s'adresse qu'à l'intelligence. Une balance suffit à exprimer la justice, une massue la force, un gouvernail l'administration, un glaive la loi. C'est le suprême effort de l'art pour condenser dans les images des objets matériels une idéalité si riche qu'elle est indéfinie[5]. Attribut, emblème ou symbole, communiquent aux arts les plus laconiques une formidable puissance d'expression. Ils conviennent à l'architecture, à qui les figures sont des ornements et les compositions des sortes d'inscriptions : le style symbolique respecte les plans de l'édifice, n'en perce pas les parois comme fait le style illusionniste du bas-

1. Il est à remarquer que Quatremère, au sujet de l'allégorie, est aussi élogieux pour Lebrun que sévère à Rubens (*id.*, p. 373-374).
2. *Id.*, p. 376, et *Réflexions critiques sur les mausolées*, 1806.
3. *Id.*, p. 378.
4. *Id.*, p. 382.
5. *L'Idéal*, p. 270-276.

relief ou de la peinture[1]. La sculpture, si restreinte en ses moyens, la médaille ou monnaie, si réduite en son espace, s'accommodent encore à merveille d'un langage qui peut résumer l'univers visible et intelligible en quelques signes[2].

Il ne reste plus qu'à recommander à l'artiste qui doit idéaliser les apparences du monde moderne deux puissants moyens de transposition ou de métaphore : le costume classique et la nudité. Illogique dans le portrait des particuliers, le costume antique s'impose dans la représentation des personnages célèbres[3], surtout à la sculpture commémorative. Le personnage de Henri IV est tellement inséparable de son armure dans le souvenir populaire que Lemot a bien fait de le dresser ainsi sur le Pont-Neuf ; mais Bosio et lui, à Paris et à Lyon, auraient eu tort de ne pas donner à Louis XIV le manteau et le brodequin des empereurs romains. Le costume antique, c'est-à-dire la draperie noble et large, est le seul capable de beauté, le seul ample et rythmé ; il permet à la liberté de l'artiste de multiples combinaisons, qui toutes relèvent du principe essentiel : suivre les mouvements du corps[4]. Du reste, il n'est pas gréco-romain : il est « naturel », humain ; l'art antique n'a fait que prendre la nature pour modèle ; l'art moderne en use donc pour être plus vrai, et non pour être classique. Il est une « excellente méthode idéale de métaphore », car il rend le personnage moderne que sa célébrité élève au-dessus des caractéristiques des époques conforme « à la mode universelle de la nature ». Il est donc le costume « monumental » par excellence, celui des statues, qui parleront d'autant mieux aux

1. *Id.*, p. 288.
2. *L'Imitation*, p. 383, 393. — Il va sans dire que ce laconisme symbolique suppose des personnages traités dans le style idéal : un sculpteur s'est lourdement trompé en nous montrant Molière, en bourgeois du XVIIe siècle, avec un miroir de forme moderne à la main : ce n'est plus la Comédie miroir des mœurs, mais un simple marchand miroitier (*Idéal*, p. 281, *Imitat.*, p. 389).
3. *L'Imitation*, p. 420.
4. *Id.*, p. 422.

générations successives qu'on se gardera de la minutie archéologique[1]. Il participe de l'éternité.

Il y a mieux encore pour transposer pratiquement le monde moderne, c'est le « costume idéal », le nu. Sans doute nos artistes de l'Empire ont exagéré, lorsque, dans la créance que toutes les statues *grecques* étaient nues, et sur la foi du mot célèbre de Pline, « græca res est nihil velare », ils ont appliqué dans tous les sujets « le costume de la nudité[2] ». Mais il reste que celle-ci est l'objet essentiel des arts du dessin ; car ils se proposent l'imitation des corps, et le corps humain est de tous le plus riche de formes, le plus beau par son organisation et son harmonie. « Le dessin, c'est le nu. » Nous hésiterons d'autant moins à représenter nus certains personnages modernes, que la nudité n'est pas « antique » : elle est la vérité même, constante et universelle, que dissimulaient les apparences contingentes du costume, divers selon les époques et les lieux. Le corps humain, ostéologie et myologie, est le criterium et le canon de toutes les beautés du monde. La nudité, qui n'est dans le monde moderne qu'une métaphore artistique, est l'état des hommes « tels qu'ils pourraient être dans un ordre supérieur d'existence ». Il va sans dire que pour qu'elle remplisse son effet, qui est de faire sortir le personnage célèbre du cercle étroit de son temps et même de son individualité, il faut qu'elle soit idéale : le Voltaire de Pigalle n'est que de l'imitation anatomique, donc vulgaire ; ce n'est point Voltaire, c'est un vieillard nu, et ce n'est point du nu, mais du déshabillé. Cette fois la vérité devient de l'inconvenance, et l'impression morale qu'on cherchait cède au dégoût[3].

1. *Id.*, p. 424-429. — Cf. le procès du costume moderne, p. 421 : uniforme, symétrique et compassé, « on pourrait le reproduire au compas ».

2. Sur le passage de Pline « Græca res est nihil velare » (voir les *Archives Littéraires*, 1806, p. 52 sq.).

3. *L'Imitation*, p. 400-418, *L'Idéal*, p. 226-232. La question du nu passionna les artistes et l'opinion sous l'Empire : à propos des Sabines de David (cf. *la Décade Philosophique*, an VIII, t. XXVI, p. 233, et *le Livret des Sabines* par David, 1800), à propos des antiques du Louvre (*Décade*, an XII, t. XLII, p. 494), à propos de la statue du Premier Consul (*Décade*, an XII, t. XLI, p. 338, lettre

de Visconti à Denon, et p. 445 ; la lettre de Cartellier à Chaudet dans les *Nouv. Arch. de l'Art français*, 3e série, t. XVI, p. 7 ; le *Canova* de Quatremère) ; la lettre des artistes à Denon (*Moniteur*, 17 floréal an XII) ; Ponce, « Réflexions sur le nud et le costume en sculpture » (*Moniteur*, 2 févr. 1809) ; les statues de Napoléon par Canova (1802), par Chaudet (1803), de Desaix par Dejoux pour la place des Victoires, de Hoche par Milhomme pour Versailles (1808), tous les bustes de l'Empire, qui sont nus ; la protestation du *Moniteur* (13 février 1815) contre l'Homère nu de Roland (*Salon 1814*) ; les *Souvenirs* de Delécluse, p. 217. La question se posa à l'Institut en 1806, devant la Commission des Médailles, à propos du style de l'histoire métallique de l'Empereur. — Elle préoccupa toute la Restauration, David d'Angers plus que tout autre, dont les statues de Racine à la Ferté-Milon et du général Foy au P. Lachaise sont nues. Cf. aussi Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, 1817, p. 249 ; Clarac, *Musée de Sculpture*, t. I, p. 622...

II

L'ESPRIT, LES TENDANCES, LES CONSÉQUENCES ET APPLICATIONS DE LA DOCTRINE

Ce qui frappe tout d'abord dans cette profession de foi, c'est qu'elle est en même temps une déclaration de guerre. C'est en présence du romantisme, qui répète que « la nature est le modèle des arts », et pour les nécessités de la lutte, que Quatremère éprouve le besoin de fixer la doctrine autour de laquelle se rallieront les bonnes volontés. « Le mal est grand et le remède urgent » : il faut donc donner à l'artiste un guide sûr et à la critique un flambeau[1].

Tous les caractères de la doctrine viennent de là. Elle est avant tout une esthétique, une science du Beau. Rien n'était plus nécessaire aux yeux de Quatremère : la beauté de l'art grec lui-même « fut l'effet d'une théorie généralisée, réduite en pratique[2] », et en tous temps la doctrine fixée préserve les arts de la manie des innovations[3]. D'ailleurs, on ne crée pas des chefs-d'œuvre par pur instinct. Quatremère, qui est trop artiste pour ne pas subir l'ascendant du génie et n'avoir pas conscience parfois de son mystère, affecte de n'y voir qu'une plus parfaite application des « lois du goût qui régissent les Beaux-Arts[4] ». Voici donc dès le début une opposition radicale entre les deux écoles : pour l'une le génie fait son œuvre sans savoir pourquoi ni comment (Mazeppa), pour l'autre il est la volonté conduite par les règles.

1. *Imitat.*, p. 9, 15. — L'*Idéal*, p. 190.
2. *Idéal*, p. 5, 7.
3. *De l'universalité du Beau* (1827), p. 37.
4. *Imitat.*, p. 3.

Cette opposition en entraîne une autre. Le vice radical du Romantisme se trahit à ce fait qu'il n'a point de doctrine; car « le doute et la négation » n'en sauraient composer une[1]; à prendre la plus positive de ses affirmations, est-ce une doctrine de dire qu'il faut imiter la nature? C'est au contraire se dispenser de réfléchir sur elle, et s'abandonner à elle en esclave. A cette double abdication de l'art et de la pensée, Quatremère, fils des idéologues de la fin du XVIIIe siècle et disciple de la philosophie allemande, oppose une « savante théorie », qui procède par principes et déductions, et reste rigoureusement rationnelle pour convaincre. L'imagination et le sentiment n'engendrent que notions confuses; toute vérité se démontre spéculativement. Jamais on n'a poussé plus loin que dans l' « Imitation » l'horreur de l'impressionnisme subjectif. Quatremère philosophe prétend fonder en nature et en raison la théorie de l'imitation, des genres, des styles, du costume et du nu.

Cette esthétique est donc une philosophie, et cette philosophie est « nécessairement métaphysique[2] » : car elle s'attache aux principes, « à l'essence même des choses ». A la fois par tempérament et par réaction contre le terre à terre où la sensation traîne l'art romantique, Quatremère pousse l'analyse jusqu'à l'abstraction dernière. Dès 1788, pour réagir contre l'Ecole du modèle, en 1805 pour protester par l' « Idéal » contre le réalisme de l'Empire, il affrontait résolument la « métaphysique ». Sous la Restauration, ses meilleurs amis, le *Moniteur*[3], les *Débats*[4] se plaignent bien un peu de cette abstraction escarpée où il voudrait entraîner les classiques. Cependant il ne saurait lui déplaire d'éloigner, non seulement les romantiques, mais les profanes, le grand public[5]. C'est un fait assez curieux, que le champion du

1. *De l'universalité du Beau*, p. 37.
2. *Dictionn. Encycl. d'Archit.*, t. I, p. v. — L'*Idéal*, avant-propos, p. 2, 4. — L'*Imitat.*, p. 19.
3. 12 janv. 1824.
4. 27 oct. 1823.
5. « L'artiste ne peut jamais être tenu d'avoir en vue les hommes ignorants des conventions de l'art » (*Idéal*, p. 225).

classicisme ait eu pour le bourgeois un mépris aussi transcendant que Delacroix. « Chaque matière a ses juges, c'est de ceux-là qu'on doit ambitionner le suffrage[1] ». Toujours est-il qu'il a réussi à les obtenir : Guizot[2] l'appelle « notre premier esthéticien digne de ce nom », et Quérard « le savant technesthétique[3] ». Ils ont raison : c'est la première tentative faite en France pour lier en un système rigoureux, avant le grand assaut du romantisme, les principes et les règles de l'art idéalo-antique. Nous verrons que pour l'Ecole il a remplacé Winckelmann.

Cette Esthétique est aussi une Poétique ; ses principes, en tant que principes, sont communs aux lettres et aux beaux-arts, qu'ils dominent ; en leur nom elle condamne tous ceux qui, sous le fallacieux prétexte de vérité, ont renversé les conventions littéraires pour mêler les genres : Lafontaine, Fénelon, Shakespeare, Goethe, Ch. Nodier[4]. C'est à la toute récente préface de Trilby (1822) que Quatremère emprunte la définition du romantisme[5]. La stratégie est habile, car à ce moment (1822-1823), avec le *Racine et Shakespeare* de Stendhal, avec la traduction française de Byron par Pichot (4e édit.), le *Trilby* de Nodier, les *Poèmes* de Vigny, les *Odes* et *Han d'Islande* de V. Hugo et les *Nouvelles Méditations* de Lamartine, c'est sous la forme littéraire que se manifeste avec le plus d'éclat la « maladie » mentale universelle. Et la stratégie est logique, car écrivains et artistes ont conscience de leur solidarité. Les critiques se plaisent à le proclamer : « Victor Hugo, dit le *Globe*[6], était en poésie ce que M. Delacroix était en peinture ». « Le poète Hugo, dit Jal[7], est peut-être le seul homme qui puisse être dans le secret du génie de ce

1. L'*Imitat.*, p. XI.
2. Guigniaut, *Notice historiq. sur Quatremère de Quincy*, 1866.
3. *France Littéraire*, t. VII.
4. *Imitat.*, p. 81, 285, 287, 329. Nodier fonde le goût nouveau sur « la description de la nature physique invariable, nature qui ne vieillit jamais » (*Trilby*, 1822, Préface).
5. *Id.*, p. 81.
6. 4 nov. 1826.
7. *Salon de 1827*, p. 108.

« peintre. » Victor Hugo lui-même constate en triomphant que de toutes parts l'œuvre s'agrandit[1] » ; pendant que Th. Gautier trempe dans la même esthétique sa plume et son pinceau, parle Shakespeare dans les ateliers et broie des couleurs dans sa poésie, Heim se dispose à réunir dans son fameux tableau de la *Distribution des récompenses au Salon de 1824*, qui est le plus curieux document sur l'état des esprits entre cette date et 1827, Charles Nodier, Gros, Schnetz et Paul Delaroche, en présence de Quatremère à la mine chagrine[2].

Voilà pourquoi l' « Imitation » contient une critique, et même une parodie, du romantisme littéraire. Cette même année (1823) Quatremère est nommé censeur royal des théâtres de Paris : « fonctions pénibles » dit un biographe, et dont il se démet presque aussitôt. Il compte aux yeux des contemporains parmi ceux qui ont victorieusement démasqué la Poétique nouvelle : « un savant distingué, M. Quatremère de Quincy, nous parait être le seul qui ait jeté quelques clartés au milieu de tant d'épais nuages... Il a fait aux romantiques une plaie sensible : la cicatrice sera profonde et durable[3] ».

C'est que, pour Quatremère, il y a entre écrivains et artistes romantiques plus que communauté de principes : influence réciproque, perpétuels échanges. Confondre le génie de la poésie et celui des arts plastiques, s'autoriser du fameux « ut pictura poesis » d'Horace pour faire des récits en peinture et pour peindre en poésie, presque tout le mal est là. Il a passé sa vie à le dénoncer. Le mal était déjà grave au XVIIIe siècle[4], alors que Pigalle sculptait dans le mausolée du maréchal de Saxe le « descendre au tombeau » du langage courant. Quatremère n'a cessé de mettre en garde la sculpture funéraire contre cette tendance, aussi vieille que le Bernin,

1. *Orientales*, 1829, note 1.

2. *Salon de 1827* (Louvre). Cf. sur ce tableau, qui est un document historique, Jal, *op. cit.*, p. 506, et *Gaz. des Beaux-Arts*, 3e série, t. XVI.

3. *Moniteur*, 23 nov. 1825.

4. Cf. Rocheblave, *Caylus*, p. 237 ; *Chronique des Arts*, 1905, p. 182 : « Un débat entre les peintres et les poètes au début du XVIIIe siècle. »

à traduire plastiquement les prosopopées funèbres sorties de l'imagination des sermonnaires[1]. L'empiétement sur la poésie amène Laurent à peindre, d'après l'odelette d'Anacréon, qui n'est qu'une fiction littéraire, l'Amour posé comme l'abeille dans le calice d'une rose[2].

Mais le mal est plus grave encore que ces allégories figées dans la pierre ou le marbre. On invoque, sans le comprendre, l'exemple de l'art antique, qui emprunte à Homère la plupart de ses sujets; Winckelmann dans ses *Monumenti inediti*[3], Spence dans son *Polymetis,* Caylus dans son *Histoire d'Hercule le Thebain*[4] et dans ses *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée et de l'Eneide*[5], prétendent que jamais chez les anciens le poète ne cesse d'avoir sous les yeux l'œuvre du peintre ou du sculpteur, ni ceux-ci de dessiner sous la dictée du poète. Le laconisme, le synthétisme du style dans l'art antique pouvait lui permettre de s'inspirer des récits du poète : il suggérait, à force de concentration, tout ce que celui-ci avait conté. Mais aujourd'hui? Quel péril si le peintre, le sculpteur, forcent la matière immobile de leur art à exprimer ce qui est successif dans la réalité, et si le poète de son côté se met à décrire partie par partie ce qui dans le réel se présente comme lié et organisé? Contournement des formes, surcharge et inquiétude de la composition dans les arts, d'autre part style descriptif, c'est-à-dire pittoresque et sensuel, en poésie, voilà dès le XVIII[e] siècle[6] la double confusion dont le romantisme va faire presque un système.

1. L'*Imitat.*, p. 338-341. « Pour bien faire comprendre combien sont fréquentes dans les arts du dessin ces sortes de méprises, il ne faut que se rappeler ici toutes les compositions de mausolées, où, empruntant au poète ou à l'orateur ces métaphores, ces prosopopées qui réveillent et font sortir les morts du tombeau, et une multitude de locutions qui personnifient le trépas ou son action destructive, l'artiste s'est permis de mettre sous les yeux de hideuses allégories qui, en révoltant les sens, ont fermé à ces images, désenchantées par la réalité, le chemin du cœur et de l'imagination. »
2. Salon de l'an XII. Cf. la *Décade,* an XIII, t. 43, et 1806, t. 51, p. 103.
3. Rome, 1767-1768, 2 vol. in-f°.
4. Paris, 1758, in-8°.
5. Paris, 1757, in-8°.
6. Cf. Ch. Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe,* 1746.

Quatremère l'a prévu. Après Du Bos[1], après Lessing[2] surtout, il s'efforce de faire rentrer chacun chez soi : en 1803 il donne au *Moniteur*[3] le curieux article sur « le Laocoon ou les limites respectives de la Poésie et de la Peinture », traduit de l'allemand par Ch. Vanderbourg, et, l'année suivante, communique à la classe des Beaux-Arts de l'Institut la « Dissertation sur la diversité du génie et des moyens poétiques des différents arts ». Il s'élève avec tant de force contre l'abus de la sensation en poésie, contre l'expression exagérée du mouvement et la multiplicité des circonstances en peinture et en sculpture, que la classe l'invite à lire son mémoire en séance publique[4] : celui-ci prend la valeur d'un manifeste ; la *Décade*[5] l'analyse, le *Moniteur*[6] et les *Archives littéraires*[7] l'insèrent ; Lebreton[8], secrétaire perpétuel de la classe, Paillot de Montabert[9], Droz, lui en empruntent la substance[10].

Sous la Restauration le mal empire : le « *ut pictura poesis* avait cours dans la nouvelle école, dit Théophile Gauthier[11] ; et certes le talent de tous gagna à cette familiarité des deux arts ». « Les artistes lisaient les poètes et les poètes visitaient les artistes. On trouvait Shakespeare, Dante, Gœthe, Byron et Walter Scott dans l'atelier comme dans le cabinet d'étude[12] ». Delacroix leur emprunte à tous des inspirations, Boulanger prend à la poésie son Mazeppa, son Triomphe de Pétrarque, son Renaud dans les jardins d'Armide. De là une

1. *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*, 1719, 2 vol. in-12, 1732 et 1740.
2. Le *Laocoon, ueber die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.
3. 12 prairial an XI.
4. 7 vendém. an XIII.
5. T. XLIII, p. 57.
6. 16 frimaire an XIII.
7. T. III, 1804.
8. *Rapport à l'Empereur sur l'état des B.-Arts*, 1808, p. 70.
9. *Théorie du geste*, 1813, p. 35.
10. *Études sur le Beau*, 1815, p. 211.
11. *Moniteur*, 13 févr. 1865, 11 mars 1867. Eugène Delacroix s'occupe beaucoup des rapports de la Peinture et de la Poésie (cf. son *Journal*, 8 oct. 1822 et 26 janv. 1824).
12. *Histoire du Romantisme*, éd. 1901, p. 205, et passim.

peinture, ou qui veut trop dire, trop faire entendre, ou inquiète et agitée. L'art de Delacroix doit en partie sa véhémence au souci de décomposer l'action, comme fait le récit poétique[1].

Les classiques même, comme Girodet, s'efforcent de fixer des scènes qui ne relèvent que du récit ou de la littérature dramatique parce que l'intérêt en est dans la succession des instants, dans l'incessant devenir. Guérin conçoit au théâtre ses tableaux, sa « Clytemnestre », sa « Phèdre et Hippolyte », son « Andromaque et Pyrrhus » ; mais c'est précisément pour avoir voulu rivaliser avec l'action scénique elle-même, que le mouvement, l'attitude, le geste y paraissent forcés. Girodet, féru de poésie, écrit pour être lues en séance publique de l'Académie des *Considérations sur le génie dans la Peinture et dans la Poésie*[2], où il les confond : aussi peint-il la statue s'animant peu à peu sous l'amour de Pygmalion (1819) : folle présomption, que Bourdet recommencera en 1834. Il y a, dans ce fait légendaire, un fieri insensible que nul art ne peut traduire.

Girodet illustre aussi Racine, Anacréon, Sapho. Ici précisément se révèle toute la gravité du mal : à commenter pas à pas le texte du poète ou du narrateur l'art n'est plus que l'illustration ; ne pouvant tout dire en une fois, la peinture se multiplie et rapetisse en vignettes successives[3]. Jamais l'illustration n'avait connu pareil succès avant l'Empire. Si Girodet illustre les classiques, Delacroix illustre Hamlet et Faust : Gœthe fait l'éloge de ces dernières lithographies. C'est l'universel empiétement du récit dans le dessin et la peinture ; « usurpation, mélange, adultère » si propices aux romantiques, que l'illustration devient le champ d'exercices où ils font leurs premières armes et celui où les triompha-

1. Contre les atrocités de la *Locuste* de Sigalon les classiques protestèrent : Racine avait conté la scène, il ne fallait pas la peindre (Ch. Blanc, *Hist. des Peintres*, t. III).

2. *Œuvres de Girodet*, publiées par Coupin, 1829, t. II.

3. Quatremère, *Notice historique* sur Girodet, 1825, p. 324 ; les *Débats*, 1829, 29 sept. (Delécluze).

teurs se reposent de leurs exploits : Nanteuil, les Johannot y consacrent leur vie.

Alors Quatremère recommence courageusement sous la Restauration la campagne commencée sous l'Empire. En cette année 1822, pendant le salon[1] qui montre *Dante, Virgile* et les damnés plastiquement saisis par Delacroix en pleine fièvre de terreur, Racine et sa *Mort d'Hippolyte* traduits par Guillemot, la *Mollesse* du Lutrin de Boileau représentée par Monsiau, véritable « poésie enluminée », il monte à la tribune de l'Institut, en séance publique des Académies (1822), et stigmatise ces « méprises réciproques en peinture et en poésie[2] ». L' « *Imitation* » insiste à son tour en 1823 sur cette « cette communauté abusive... et devenue de nos jours plus active[3] ». Le peintre en arrive à traiter plus d'un sujet sur sa toile, à force de vouloir tout dire. En affirmant que l'artiste « s'appauvrit par ces larcins » il semble que Quatremère ait songé à la méthode « polygrafe » des primitifs, qui croit nous donner, par la simultanéité des scènes sur le tableau, le sens de leur succession dans la durée[4]. Il y revient encore dans son « Canova[5] ».

Ainsi, avec Quatremère, arrive à sa dernière phase la fameuse question des rapports de l'art plastique et de la poésie, qui a tant préoccupé nos pères depuis le XVIIe siècle. Il a suivi pas à pas l'effort, téméraire selon lui, que la sculpture fait avec le Laocoon, avec les morceaux de réception du XVIIIe siècle, avec les marbres de Préault et de Jehan du Seigneur, pour exprimer en bloc, dans un bloc, ce qui n'est propre qu'au récit qui décompose : l'action, le mouvement, le dynamisme instable. Le bras qui lance le trait, le cri

1. *Moniteur* des 7, 18 mai, sq.
2. *Journal des Savants*, avril 1822.
3. *Imitat.*, p. 39, 53, 56, 69, 72-77.
4. Quatremère s'étonne que Raphael, peut-être à l'exemple de Masaccio, ait usé de cette méthode dans sa « Délivrance de Saint-Pierre » au Vatican (*Raphaël*, p. 104).
5. P. 85-86. — En 1842 encore l'Institut agitait cette question qui touche du reste aux plus graves questions de l'esthétique et de l'art (*Mém. Institut, Acad. Inscr.*, t. XV, p. 215).

qui sort de la bouche (Laocoon), les nuances mobiles de l'expression sur la physionomie, la vie qui s'éveille à l'aube ou s'éteint au crépuscule, le rayon, le nuage, le frisson de l'air, tout ce qui est essentiellement transitoire lui paraît hors du domaine familier des peintres et des sculpteurs. Il a surtout réagi et encouragé tous les sculpteurs de l'école idéalo-antique à réagir contre la manie du XVIII[e] siècle de sculpter la lumière, les traits du soleil, les nuées, le vol des anges, bref l'impalpable, l'aérien, le vaporeux. Décidément, il faut laisser au récit, qui dispose d'un instrument si souple, l'expression de ce qui est dans le devenir ; à la peinture et à la sculpture, arts du dessin, l'expression des formes tranquilles, du permanent dans l'attitude, dans le geste, dans la figure humaine et dans les choses. On voit ce que deviennent dans cette théorie les « préparations » de la Tour, comme le visage de Mlle Fel, dans le paysage les aubes argentées de Corot, la vibration de l'atmosphère et le miroitement des mares dans toute cette école de 1830 ; dans le tableau d'histoire les scènes furieuses comme le *Taillebourg* de Delacroix. Quatremère et l'académisme sont pour arrêter au passage et figer méthodiquement la vie frémissante du monde.

Après avoir nettement distingué le domaine de la poésie et celui des arts du dessin, l'esthétique s'applique à séparer nettement ceux-ci entre eux. Chacun d'eux « se présente à nous dans sa région particulière et distincte, avec ses coutumes, ses privilèges, ses lois d'exception et son caractère spécial imprimé par la nature[1] ». La distinction était urgente. Depuis la vogue de Winckelmann[2], surtout depuis l'arrivée des antiques à Paris (1796-1810), la statuaire impose ses lois à la peinture. David dessine des bas-reliefs antiques pour pouvoir peindre des statues[3]. Et c'est la sculp-

1. L'*Imitat.*, préambule, p. VII.

2. La *Geschichte der Kunst des Alterthums* (2 vol. in-4°, Dresde) paraît en 1764, une 2e édit. en 1776, et est traduite en français par Gellius et Robinet en 1766 (Paris, Vaillant, 2 vol. in-8), en 1781 par Huber (Leipzig, 3 vol. in-4°).

3. Cf. ses dessins au Louvre (J. Guiffrey et P. Marcel, *Inventaire des dessins du Louvre*, t. IV). Dans la galerie du grand duc de Toscane, au palais Pitti, il ne dessine que les antiques.

ture qui profite le plus des exemples et de l'enseignement du maître : « il aura produit, dit Forbin, plus de statuaires que de peintres[1]. » Ingres, son élève, dira lui-même : « nous ne procédons pas matériellement comme les sculpteurs, mais nous devons faire de la peinture sculpturale[2]. » De là tant de tableaux qui ne sont que des bas-reliefs, un dessin froid comme le marbre, la raideur des draperies et l'abus de l'énergie dans l'expression[3]. C'est l'honneur de Quatremère de s'être associé sur ce point, sans le faire exprès, aux protestations des romantiques : dès 1804 il se plaint que les peintures du Salon « singent » les sculptures antiques ; et s'il invoque Raphaël à côté de l'antique[4], s'il prône si haut l'exemple même de Canova, qui est un statuaire mais qui détend la ligne, c'est pour atténuer le mal qu'a propagé l'hégémonie de David : la « dureté, crudité de forme et de composition[5] ».

Mais il y avait pire que ce mal : c'était précisément son contraire, les empiétements de la peinture sur la sculpture[6]. A dire vrai, Quatremère, en bon classique, se consolerait de la tyrannie de celle-ci : elle n'égare point, et ce sont en définitive des qualités qu'elle impose jusqu'à l'excès : la simplicité du sujet et des plans, le calme de l'action, le contour net et ferme. Le remède ici serait plus dangereux que le mal. Car le romantisme est, par réaction, tout pittoresque : c'est l'éclatante revanche de la peinture, qui va à son tour imposer ses lois à la statuaire.

Quatremère, qui a subi les disciplines de l'ancien régime, se souvient des abus de la méthode académique depuis Le-

1. Rapport sur l'Exposition de 1824 (*Arch. Nat.*, O[3] 1307). David a pour élèves David d'Angers et Rude...

2. Delaborde, *Notes d'Ingres*, p. 126.

3. Guizot (*Salon de 1810*) remarque que le Bélisaire de Gérard et l'Andromaque de Guérin sont prêts pour la statuaire et semblent la solliciter.

4. *Raphael*, p. 331.

5. *Réflex. sur les mausolées*, 1806. Cf. les mêmes critiques chez Lebreton, secrét. perpét. de la classe des B.-Arts (*Rapport à l'Empereur*, 1808, p. 44), sous la Restauration dans le *Moniteur*, 22 déc. 1815, et 1820, p. 1652.

6. Sur leur différence essentielle, *Réflex. critiques sur les mausolées*, p. 86-87.

brun jusqu'à Bouchardon, Cochin et Pigalle. C'était le temps où Caylus disait que « l'habitude du crayon est ce qui conduit le plus sûrement le sculpteur à son but[1] ». A l'École de Paris, où Quatremère a travaillé, six peintres et six sculpteurs professent à tour de rôle : les élèves statuaires y font toutes leurs études sur des bas-reliefs qu'ils composent comme des tableaux, avec plans multipliés[2]. Cochin, dessinateur du Cabinet du Roi, donne aux sculpteurs la pensée et les dessins des monuments dont ils sont chargés, à Coustou le dessin du tombeau du Dauphin à Sens, à Pigalle celui du tombeau du maréchal de Saxe. Quatremère, élève de Guillaume II Coustou, a travaillé au premier : il sait donc où gît le mal.

Tous ses ouvrages le dénoncent. Dès 1791, administrateur des travaux du Panthéon français, il se fait gloire de détruire au fronton et aux voûtes la décoration plus pittoresque que sculpturale où Coustou et les ornemanistes avaient prodigué le moelleux des nuages, le vol des petits génies[3]. En 1804 il rappelle « l'époque grossière » où la statuaire empruntait à la peinture son coloris « pour compléter l'effet de son action sur les sens[4] » ; il réprouve cette polychromie superficielle comme une barbarie, quitte à admettre, ou même à souhaiter la polychromie naturelle de la matière. Sous l'Empire, le bas-relief, forme pittoresque de la sculpture, triomphe partout : alors, en 1806, au moment où l'on va placer ceux de l'arc du Carrousel, il rappelle que les Grecs ne connurent point la profondeur, l'abus de la perspective, le tableau en marbre ou bronze[5] : à leur perfection il oppose l'art de Bernin et de Pigalle, qui composent leurs mausolées par masses contrastées, sans équilibre. En

1. Caylus, *Éloge de Bouchardon*, p. 17 et 20.

2. Ém. David, *L'Art statuaire*, p. 475-478 ; et Guizot, qui s'inspire beaucoup d'Ém. David, dans le *Salon de 1810*, p. 6 sq.

3. *Rapport* de l'an II (1793) sur les travaux du Panthéon.

4. *Dissertation sur la diversité du génie des différents arts*, lue à l'Institut, le 7 vendém. an XIII.

5. *Réflex. sur les mausolées*, p. 86-87.

1818[1] il découvre, à Londres, que la frise panathénaïque a été improvisée dans le marbre. Quel exemple ! Notre sculpture a le tort d'emprunter au modèle en argile ou en cire des caractères qui la rapprochent du style pictural : la matière molle du modelage porte naturellement à arrondir les objets, à faire fuir les contours et à dégrader les plans[2].

Le romantisme, réaction du pittoresque contre l'antiquomanie davidienne, a exaspéré Quatremère et toute l'École. Au Salon de 1822, où l'ennemi jette le masque, « la sculpture n'a plus la priorité », dit Delécluze ; « les formes certaines s'en vont, on ne sait plus saisir avec délicatesse les innombrables modifications de la forme et de la ligne[3]. » Pendant que M. de Cailleux recommande à l'auteur des massacres de Scio de « dessiner d'après la bosse[4] », Quatremère, dans l'*Imitation,* interdit au sculpteur « les sujets qui doivent leur vraie valeur à l'effet du coloris ou de la perspective aérienne[5] », lui rappelle les lois sobres du bas-relief, qui doit tendre au style de procession ou à l'écriture figurative ! Le mal semble redoubler à partir de 1830 : Ant. Moyne, qui fut d'abord peintre et se complaît au bas-relief, forme picturale de la sculpture, expose en 1833 deux tableaux modelés en plâtre : Léonard de Vinci faisant le portrait de la Joconde, J. Goujon montrant à Diane de Poitiers sa statue avec le cerf[6]. Les deux bénitiers de la Madeleine sont des dessins de Célestin Nanteuil ou de Tony Johannot transposés en marbre. Triqueti, peintre et sculpteur, dans ses bas-reliefs des portes de bronze de la Madeleine, laisse voir le pain de cire ou le coup d'ébauchoir, comme sa peinture laisse voir la touche crue. Alors Quatremère écrit son *Michel Ange,* randonnée contre cette sculpture trop célèbre, infectée de

1. Au début de la Restauration Guizot proteste aussi dans son *Essai sur les limites qui séparent et les liens qui unissent les Beaux-Arts* (Disc. préliminaire en tête du *Musée Royal* publié par Henri Laurent, 2 vol. in-f°, 1816-1818).
2. *2e lettre à Canova,* éd. 1836, p. 34-35.
3. *Moniteur,* 1822, p. 673.
4. Ph. Burty, *Lettres d'E. Delacroix,* 1880, t. I, p. XXII.
5. L'*Imitat.,* p. 39, 53.
6. *Magaz. pittoresq.,* 1833, p. 48.

pittoresque: de même que Pigalle sculptera les conceptions du peintre Cochin, Michel Ange a sculpté selon les traditions vicieuses des Bolonais et du Bernin ; de là l'excès de pathétique, le geste contourné, l'effet de clair-obscur par l'excès des saillies et des creux, et l'abus des draperies sans cause[1].

Il est aisé de deviner la place que l'esthétique de Quatremère fait au dessin et à la couleur. Comme au début du XVIIIe siècle entre Rubénistes et Poussinistes, le débat en 1823, date de l' « Imitation », est entre davidiens et partisans des flamands, des vénitiens et anglais. A propos du Salon de 1822 Delécluze se lamente dans le *Moniteur* sur l'influence des écoles étrangères qui fait oublier la forme pour la couleur[2]. Le Salon de 1824 consacre le triomphe de celle-ci ; devant le Massacre de Scio, Delécluze s'écrie : « ne parlons pas de formes ! », et à propos du Gaston de Foix d'Ary Scheffer : « trop de coloris ![3] » Les Anglais, Lawrence, Constable, Copley-Fielding, Harding, John Varley, Bonington, mettent du « lazzi » à la place de la ligne et « pochent » la toile. Par crainte du style, on affiche le mépris des proportions, des os, des attaches et de la configuration des muscles. Jal lui-même pousse le cri d'alarme[4].

Quatremère, gardien du classicisme, l'avait poussé avant lui : Certes, il est trop artiste pour n'aimer point la couleur, les fanfares de Rubens, le moelleux du Corrège, et l'ardeur des Vénitiens. Mais ces qualités sont chez eux des grâces d'état : il faut les leur laisser. Du reste, les classiques aujourd'hui ne sont pas à plaindre : ils revendiquent « le pinceau brillant » de Regnault (celui-là même que son fini méthodique fit surnommer le Père La Rotule), « l'exécution large et facile » de Meynier, le « coloris vigoureux » de Gérard ! Mais qu'on ne s'y trompe pas : Gros est « dessina-

1. *Michel Ange*, 1835, passim. C'est exactement le reproche que lui adresse le sculpteur classique Guillaume, tout imprégné de l'esprit de Quatremère (*Études d'art antiq. et mod.* Paris, 1888, p. 94).

2. *Moniteur*, 1822, p. 674.

3. *Id.*, 1824, p. 1226, et *Explication des ouvr. de Peinture, Sculpture exposés le 25 août 1824*. Paris, Ballard.

4. *L'Artiste et le Philosophe*, 1824, p. 417.

teur » en même temps que coloriste, le pinceau de Regnault est aussi « sage » que brillant, et l'exécution de Meynier aussi soignée que large[1]. Le coloris que Quatremère demande avec toute l'Ecole, c'est le fondu, le glacé[2] : miroir où la lumière coule et se perd, où le modelé se fond comme sucre; quel qu'il soit du reste, il lui faut se tenir strictement dans la ligne qui le circonscrit; le principe du modelé dans l'Ecole classique, c'est ce par quoi il devrait naturellement finir : la périphérie. Enfin, pour Quatremère, pour Delécluze, pour tous les néo-antiques, l'alliance du « dessin le plus correct et du coloris le plus harmonieux est chose impossible », impossible aussi la même habileté dans le maniement du crayon, instrument dur, et du pinceau moelleux. Il faut choisir[3].

La préférence de Quatremère nous éclaire une fois de plus sur celle des classiques. Winckelmann avait dit : « La peinture des anciens fut et resta toujours linéaire; même quand on termina les figures avec leurs couleurs naturelles, on traçait les contours avec le pinceau[4] ». Et ailleurs : « La couleur contribue à la beauté, mais elle ne la constitue pas[5] ». Héritier dans une certaine mesure de Winckelmann, formé par la discipline gréco-latine telle que l'avait reprise l'Italie de 1776-1784 où il a séjourné, enfin par les antiques réunis au Louvre sous l'Empire, Quatremère maintient fermement dans l'Ecole « la fermeté du principe élémentaire : le dessin[6] ». Et il entend par là, non seulement l'anatomie, la structure ostéologique et myologique, c'est-à-dire « la raison intérieure des formes », mais encore la « délinéation des

1. *Notices historiques* sur Regnault et Meynier. *Notice* sur Gros (1836).

2. Voir les *Rapports* sur les envois des pensionnaires de Rome de 1816 à 1830. Cf. la lettre d'un élève de Hersent : « Les romantiques empâtent extraordinairement, et ne fondent pas leurs teintes ; ils crachent la couleur, on s'écorcherait la main si on la promenait sur leur toile » (*Lettres inédites de G. Lefrançois*, avril 1829, aux *Arch. du Calvados*).

3. Dissertat. sur le défi d'Apelle et Protogène (*Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. série, t. V, p. 330; *Raphael*, édit. 1835, p. 389). — L'École est du même avis, cf. le *Moniteur*, 1823, 3 mai, p. 674.

4. *Hist. de l'Art*, liv. IV, chap. VIII, par. 38.

5. *Id.*, liv. IV, chap. II, par. 16.

6. *Notice historique* sur Gérard, 1838, p. 199.

contours ». Comme l'Ecole, il éprouve une sorte de volupté spéculative à isoler abstraitement la ligne, qui n'existe point en elle-même. Elle répond au besoin impérieux de sa raison classique : déterminer, enclore.

Déjà, sous l'Empire, pendant que les avant-coureurs du romantisme, Leclerc-Dupuy, Chaussard, Esmenard, Amaury Duval, la Décade[1], veulent qu'on fasse saillir la forme par le coloris et le modelé, Quatremère cherche dans la délinéation hiéroglyphique l'origine de l'art en Grèce et dans le monde[2], donne comme idéal le retour au style de profil, s'enchante avec tous ses contemporains de la gravure en pierres fines et en médailles où la fermeté du dessin s'accroît de la densité de la matière, étudie avec amour, comme David et Ingres, les vases « céramographiques », où le trait s'enlève si net en rouge sur fond noir ou en noir sur fond rouge[3], et, après Fiorillo, après Mengs et Chazot, dit son mot sur le fameux « Débat d'Apelle et de Protogène », qui a tant préoccupé l'Ecole : Apelle selon lui dut certainement la victoire à un dessin au trait fin, pur, délié, « miracle de délinéation », obtenu par un pinceau très peu fourni et délicat comme une pointe. Et il joint à son mémoire deux planches de dessins où la ténuité croissante du trait finit presque par échapper à la perception[4]. Dans ses travaux d'archéologie, comme dans presque tous les recueils d'archéologie ou d'art de l'Empire, le linéarisme, effort d'abstraction philosophique, est la règle[5].

Devant cette éclatante renaissance de la couleur qu'est le romantisme il redouble d'ardeur. Ses « Notices Historiques »

1. Cf. Franç. Benoît, *L'Art franç. sous la Révolution*, p. 99-103.

2. *Idéal*, p. 99 sq.

3. « Sur les vases céramographiques » (*Moniteur*, 1807, p. 1110).

4. *Mém. de l'Institut, Acad. Inscr.*, t. V, 1821, p. 300 sq., et l'analyse de R. Rochette dans le *Journal des Savants*, mars 1837.

5. Au trait les dessins en appendice à la traduct. de Winckelmann par Jansen (1803), les *Annales du Musée* de Landon, le Recueil des *Prix décennaux* du même (1810), les *Bustes et bas-reliefs antiques du Musée Napoléon* des frères Piranesi, le *Musée des Monuments français* de Lenoir, le *Musée des Antiques* de Bouillon, l'*Hist. de l'Art par les Monuments* de d'Agincourt, etc.

sur les académiciens défunts, l' « Imitation », les rapports sur les envois des pensionnaires, sont remplis d'adjurations aux peintres « de ne jamais sacrifier la forme au prestige du coloris[1] ». La ligne même du dessin, il la veut correcte : il a fort bien vu que l'intention est la même dans la ligne des maîtres du XVIII[e] siècle et dans celle des romantiques ; les sanguines de Lancret comme les lithographies ou dessins de Delacroix ne sont le plus souvent que repentirs ; le *Louis XVI à l'Ecole de chirurgie*, de Saint-Aubin[2], est un véritable Daumier, moins la satire : ici et là le dessin n'est jamais arrêté afin d'attraper le mouvement juste, et le pinceau en écrase l'arabesque.

Ces principes éclairent l'attitude de Quatremère et des classiques à l'égard de la fresque. Il la préfère au tableau, et, d'accord avec le gouvernement, avec le préfet de la Seine Chabrol, avec des artistes comme Ingres, il a beaucoup favorisé sa renaissance sous la Restauration. C'est que le dessin y a le pas sur la couleur. Associée à l'architecture, le rythme de sa composition est grave, les masses y sont moins contrastées, les lignes plus pures. Le contour, c'est-à-dire le tracé, y est appuyé pour détacher la figure du fond et la rendre perceptible à distance. Sa destination lui impose des lois : elle ne doit ni ne peut viser à l'illusion, aux perspectives lointaines, qui troueraient la paroi[3] ; les ciels dorés, gloires célestes, fresques aériennes des coupoles, sont un contre-sens. Quatremère fait-il allusion à celle de Gros au Panthéon ? (1824)[4]. Inhérente au monument public, faite pour parler au public, la fresque est par vocation un idéogramme, et les virtuosités de la forme y sont une inconséquence ou un reniement. Quatremère a prêté son appui officiel à Vinchon et à Guillemot, dont les fresques de Saint-Sulpice sont les premières dans le Paris du XIX[e] siècle[5]. Enfin, dans la fresque elle-même, rien n'es

1. *Notice historique* sur Gérard.
2. Musée Carnavalet, salle VIII.
3. *Idéal*, p. 288.
4. *Imitat.*, p. 66.
5. Cf. R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts* deuxième partie, chap. I.

supérieur au simili-relief, au relief fictif en grisaille, dont Abel de Pujol et Meynier ont donné à la Bourse de si purs exemples la fresque ici va jusqu'au bout de sa destination : elle rejoint la sculpture à laquelle elle aspire[1].

C'est que la sculpture lui est supérieure en dignité[2] : elle est l'art préféré des classiques, comme la peinture est l'art familier des romantiques. Patronnée par les chefs-d'œuvre antiques concentrés au Louvre de 1798 à 1815, profane de vocation puisqu'elle a surtout pour sujet le corps humain[3], publique plus encore que la fresque par sa destination, elle est essentiellement forme, dessin, et monochromie. Bornée dans ses moyens, sa loi est le laconisme[4] : l'allégorie lui convient car elle dit beaucoup avec peu ; la simplicité de la composition, la sérénité des expressions, le calme des lignes, des attitudes et des gestes, la beauté enfin lui sont imposées par sa nature même[5]. Canova en a donné les chefs-d'œuvre, où le style antique et le style moderne se fondent ; si le groupe de l'Amour et Psyché couchés incline au maniérisme berninesque, Psyché et l'Amour debout ont la pureté divine des formes. Le bas-relief offre d'ailleurs plus de sécurité que la statuaire ; non le bas-relief portatif, qui n'est qu'un tableau sculpté[6], mais le bas-relief monumental, dérivé de l'inscription hiéroglyphique, et prédestiné par cette origine même au « système de symétrie » et au « style de procession ». Attaché à l'édifice dont il n'est qu'une dépendance décorative (comme une épigraphe), sobre de plans, de personnages, de mouvements, de relief, il est avec la statuaire l'art de la ligne, donc l'art régulateur[7].

1. *Notice historique* sur La Barre, 1835, p. 138. Voir Delécluze : la fresque est « intermédiaire entre la peinture et la sculpture » (*Moniteur*, 18 mai 1822).

2. « La sculpture paraît avoir toujours et partout précédé la peinture » (*Jupit. Olympien*, p. 3).

3. *Idéal*, p. 262.

4. *Réflex. sur les mausolées, Imitat.*, p. 392, *Idéal*, p. 255-265.

5. *Réflex. sur les mausolées, Imitat.*, p. 413, *Idéal*, p. 10, 95. « Il faut rester à ce point au delà duquel l'expression n'est plus qu'une grimace. »

6. *Dictionn. historique d'archit.*, 1832, t. II, p. 449 ; L'*Idéal*, p. 264.

7. *Réflex. sur les mausolées, Imitat.*, p. 39.

Moins cependant que l'architecture. Issue de combinaisons géométriques, c'est-à-dire linéaires, élaborée en devis par le compas, elle est par excellence l'art des profils. Sa beauté est précise et ferme. Quatremère ne consent d'ailleurs pas que sa ligne soit brisée ou vagabonde, et il condamne pour leurs « bizarreries, caprices et folies », le gothique [1], Michel Ange [2], Bernin, Borromini et Oppenord [3]. La rectitude antique de la ligne s'impose. Arts de la ligne, l'architecture et la sculpture ne mettront jamais mieux en valeur la vertu du dessin que dans le colossal [4]. A la grandeur des proportions s'attache un effet moral certain : le colossal est un des dogmes de l'art classique et idéaliste. C'est pourquoi il est une règle dans l'art public et officiel de 1791 à 1830 [5].

Cette conception des arts et de leur respective capacité de beauté nous permet de pénétrer les plus profondes tendances du classicisme au XIXe siècle, tel qu'il se révèle chez Quatremère. N'oublions pas qu'une philosophie du monde ou du moins de la perception est toujours incluse dans la théorie et la technique de l'art. L'École de la couleur s'attache à des qualités secondes, pures apparences, fugitives et relatives au milieu. L'impressionnisme s'intéresse surtout aux échanges qu'entretiennent entre eux les objets et les êtres, et tous avec

1. *Hist. de la vie et des œuvres des plus célèbres architectes*, 1830, t. I, Préface.

2. *Michel Ange*, p. 160.

3. *Réflex. critiques sur les mausolées*, passim.

4. *Notice historique* sur Gondoin, 1821.

5. Le goût du colossal en architecture et en sculpture, encouragé par les exemples de Baalbeck et de Palmyre (depuis l'ouvrage de Wood, 1757) et du temple de Jupiter à Agrigente, par le *De Architectura* de Vitruve et certaines œuvres de la décadence romaine comme les colosses de Monte Cavallo, enfin par les modèles rapportés de l'expédition d'Égypte et par l'esprit même de l'Empire, est un des traits curieux de l'art idéalo-antique, de la Révolution à 1830. Les essais de réalisation les plus intéressants sont les projets de monuments gigantesques mis au concours par la Convention en 1793, et l'arc de l'Étoile (commencé en 1806). — C'est Quatremère, comme toujours, qui en a donné la théorie la plus formelle : « Il y a corrélation entre les dimensions et les formes des édifices et les impressions que notre esprit en reçoit... L'image d'un homme de petite stature ne peut faire naître l'idée d'un grand homme », etc... (*L'Idéal*, p. 222, *Notice historique sur Chalgrin*).

l'ambiance indéfinie : rien n'est que par rapport à autre chose, et tout se renouvelle, se dissout et se transforme sans cesse ; c'est la relativité absolue, et la peinture en est la fixation haletante. Le pointillisme semble la formule picturale de la théorie atomique du monde. L'école du dessin à son tour, qui isole et détermine la forme, voit dans le monde ce qui est général et constant, le substratum ou la structure. Quatremère, néoplatonicien, cherche dans la nature, non les dehors changeants, mais l'architecture, et c'est le paysage historique ; il cherche dans le corps humain la construction interne, et c'est l'académie. Ici et là c'est l'ossature permanente qui apparaît sous la forme et la détermine.

Ce n'est pas tout : l'art classique se fonde encore sur une double théorie des facultés et de l'attention. Il ne simplifie et ne détermine que parce qu'il isole les premières les unes des autres par des cloisons imperméables, et refuse à l'autre toute perception, même confuse, en dehors de l'objet sur lequel elle se concentre. L'âme, chez l'artiste qui crée ou chez l'amateur qui jouit de l'œuvre d'art, étant réduite à une activité très simple, fragmentaire, successive, qui ne conçoit, ne perçoit, ne veut et ne peut qu'une seule chose à la fois, l'œuvre d'art écarte tout ce qui dans l'univers est pénétration réciproque, échanges et harmonie, c'est-à-dire indétermination. En musique, Quatremère veut que l'harmonie se taise pour laisser chanter la mélodie : c'est un fanatique de la musique italienne et de la vocalise. En peinture, nul souci des rapports des valeurs entre elles, de la réfraction de la lumière sur les objets, des échanges de ceux-ci avec l'atmosphère dont ils sont imprégnés, de la transparence des ombres, de l'écrasement ou plutôt de l'évanouissement de la ligne, perdue dans l'ambiance.

C'est-à-dire que Quatremère, étant classique, n'est pas peintre : toutes les tendances du classicisme sont hostiles aux qualités spécifiques de la peinture. Il n'a pas la vision primitive et naïve des choses, qui les aperçoit comme surfaces colorées. Quatremère est sculpteur, d'aspirations plus encore que de pratique : il voit les objets comme des formes plastiques, en

profondeur, avec leurs plans successifs, c'est-à-dire leur reliefs. C'est la vision tactile des choses, celle qui emprunte au toucher son expérience [1] et donne le heurt, le dur, le fini. Bien qu'il se défende des excès de l'école davidienne, il transporte cette vision dans la peinture ; il la réduit au problème qui hanta la Renaissance italienne, rationaliste et géomètre : donner sur une surface plane l'illusion des trois dimensions.

Ainsi, la construction des plans plutôt que le coloris, voilà une première prédilection. Quatremère en a une autre, platonicienne encore et qui est une nouvelle étape dans l'idéalisme, à la recherche de l'élémentaire. Pour construire les plans des objets ou des corps, pas n'est besoin des dégradations de la lumière et de l'ombre, c'est-à-dire, en peinture, des couleurs plus ou moins dégradées. A la rigueur, quelques traits suffisent, bien placés, indiquant ou plutôt suggérant le modelé comme dans nombre de peintures des vases grecs. Ainsi, dessin du contour et dessin du relief, la ligne devient génératrice du tout : elle trace le schéma élémentaire où se réduisent toutes les empreintes particularisées, contingentes, qui sont les objets et les êtres. En définitive, le monde « idéal », qui est le monde essentiel et vrai [2], se traduit en art par un ensemble d'académies ou de silhouettes simplifiées, découpées, sans relations avec l'ambiance d'atmosphère et de lumière. Impossible d'être plus éloigné de la peinture flamande, vénitienne, et romantique, qui tend à voir dans le monde des masses colorées, et surtout de l'impressionnisme, qui n'aperçoit les formes qu'en fonction du milieu où elles baignent, comme de purs phénomènes de radiation lumineuse. Toute cette théorie d'art recouvre une idée latente : c'est que tout, dans le monde extérieur, dans le corps humain et dans la conscience, est distinct, à peu près autonome. En chacun de ces domaines il y a contact

1. A propos des diverses techniques et de la vision du monde qu'elles traduisent, voir l'étude pénétrante de M. G. Séailles « Manet », *Revue de Paris*, 1er février 1910.

2. L'*Idéal*, Avant-Propos, p. 3.

entre les parties, non pénétration ; entre le monde extérieur et celui de la conscience, pas de pénétration non plus, mais simple contact. L'univers apparaît ainsi comme un immense cloisonnement, et l'art comme une perpétuelle délinéation.

Considérée dans son ensemble la doctrine présente un double caractère : d'abord sa logique serrée, qui lie fortement prémisses et déductions. L'esthétique est nécessaire aux artistes pour trouver le beau ; métaphysique en ses principes, elle dicte les mêmes lois aux formes littéraires comme aux formes plastiques du beau ; mais la communauté des principes ne doit pas abuser sur la nette séparation des genres et des arts ; les arts de la ligne sont les maîtres, car la ligne est génératrice de la forme (c'est un des postulats du classicisme), l'arabesque même par où s'expriment l'idée et le sentiment.

Le second trait saisissant, que Quatremère lui-même fait ressortir, c'est le souci de l'indépendance, de la liberté. Liberté de l'art à l'égard du réel. Le romantisme n'est qu'un esclavage, une copie, une « singerie[1] ». Quatremère, fait curieux, y voit un pur réalisme : c'est une erreur que les romantiques, en quelque mesure inconscients de leur propre idéal, ont propagée. Il ne discerne pas ce qu'il a de subjectif dans la conception des sujets, de la couleur locale, et de lyrisme ou de fantaisie personnelle dans l'exécution. Puis, liberté ou autonomie mutuelle de la peinture et de la poésie (au sens général du mot), liberté et autonomie mutuelle de la peinture et de la sculpture. Il est piquant que les deux écoles se réclament toutes les deux de la liberté ; mais le fait est surtout piquant de la part des classiques : pour Quatremère, la tyrannie, c'est l'école du modèle puis de la nature, et le révolutionnaire c'est lui-même, héraut de l'idéal. Qu'on ne lui objecte pas les règles ou les conventions : elles sont l'expression stricte et l'instrument de l'indépendance de l'artiste à l'égard de l'univers qui cherche à le dominer. Vous êtes esclave des règles, disent les romantiques, et nous sommes

1. *Imitation*, p. 20, 39.

libres devant la nature. Non, répond Quatremère : nous sommes libres grâce aux règles, et vous êtes esclaves de la nature. En proclamant, les uns « l'Évangile selon saint Effet[1] », les autres « le Système idéal », ces jacobins opposés se condamnent à l'oubli au nom de la liberté.

1. Jal, *Salon de 1827*, p. 127.

III

LES ORIGINES ET LES ÉCHOS DE LA DOCTRINE

En doctrine classique, dès lors que la tradition est sacrée, originalité absolue est hérésie. Quatremère ne revendique pour son esthétique que la seule et bonne originalité, celle qui consiste à repenser et ordonner d'une façon personnelle, conforme au progrès non des idées mais des systèmes, et aux circonstances, les vérités que les prédécesseurs ont établies. Le reste n'est, au pire sens du radical latin, que « nouveauté » ou « innovation[1] ».

Comme cette esthétique est, en 1815-1830, c'est-à-dire en présence du romantisme, la dernière phase du classicisme traditionnel, longue et difficile serait la recherche de ses origines complexes. Mais il est une enquête plus limitée, plus précise : c'est celle qui ne se propose de rechercher que les autorités dont Quatremère se réclame lui-même. Classique, c'est-à-dire hostile au sens personnel déréglé, et pénétré du sentiment de la discipline, il cite ; car la parole des maîtres est évangile. D'autre part le catalogue de sa bibliothèque[2] nous révèle les lectures de fond où se nourrissait sa pensée. Son originalité dans l'emprunt, ou plutôt dans la réminiscence, apparaît évidente ; original à l'égard des esthéticiens qui l'ont précédé, il a une façon bien à lui de l'être à l'égard des romantiques qu'il combat : c'est de faire comme eux. Il prend quelques-unes de ses plus imposantes autorités

1. Cf. ci-dessus, p. 27 et 28, les discours de 1828 et de 1829 sur la *Nature de l'Originalité* et sur l'*Invention*.

2. *Catalogue de la bibliothèque de feu Quatremère de Quincy* (Paris, 1850), n°s 267-291.

dans l'époque et dans la nation où ils se piquent de prendre les leurs. Moderne et germanisant, c'est répondre du tac au tac à ceux qui condamnent l'antique comme défunt et l'ultramontain comme suspect.

Ce n'est pas qu'il néglige les anciens. Il est nourri de la substance de Platon, dont il possède dans sa bibliothèque la version latine de Marsile Ficin (1590) et les traductions françaises de Dacier et Grou (1771[1]). Son influence lui revient par l'intermédiaire de Cicéron, comme l'influence de l'hellénisme parvient altérée à l'art français de 1800-1818 par les œuvres gréco-romaines : le fameux passage du *Brutus*[2] sur Phidias, créant son Jupiter olympien ou sa Minerve d'après un type de beauté intérieurement conçu, a plus fait pour le triomphe de l'idéalisme platonicien dans notre art classique de l'Empire que Platon lui-même avec la République[3], le Phèdre et le Banquet. Elle lui revient encore par les néoplatoniciens comme Proclus, dont il possède l'œuvre commentée par V. Cousin[4]. L'*Histoire de l'Art* de Winckelmann, traduite en 1766, en 1781, en 1798-1803, acclimate définitivement le platonisme en France : il devient endémique[5]. Dans son voyage en Italie de 1776 à 1779, Quatremère a connu Mengs et sa *Philosophie platonicienne*, que son art commente de si près[6]. L'Institut patronne Platon :

1. *Catalogue*, nos 1-4.
2. Oratio ad M. Brutum, par. II (L'*Imitation*, p. 244, et l'*Idéal*, p. 14).
3. I, livre V (*Imitation*, p. 249, l'*Idéal*, p. 20).
4. *Catalogue*, no 6 (6 vol., 1820-1827).
5. Selon Heyne (*Éloge de Winckelm.*, dans la traduct. de l'*Hist. de l'Art* de Jansen, p. 86) celui-ci s'était « rempli l'imagination des tableaux d'Homère et de Platon », et, parmi les collections de la Villa Albani, « nourrissait son esprit de rêveries platoniciennes ». L'*Hist. de l'Art* est encombrée, dans le texte et dans les notes, de citations et de références. L'essence de son esthétique est prise dans Platon, de son propre aveu. Il affirme que l'enthousiasme est à l'égard du Beau un moyen de connaissance (*Réflexions sur le sentiment du beau*), veut aller, par une analyse progressive, « jusqu'à la source même de la beauté universelle », et trouve celle-ci dans l'indétermination absolue (*Hist. de l'A.*, l. IV, chap. II). Il est significatif qu'Ém. Burnouf ne puisse exposer l'esthétique de Platon (*Des principes de l'art d'après les doctrines de Platon,* 1860) sans citer Winckelmann (p. 8, 40).
6. *Canova,* p. 20, 30. — En Allemagne, il a pu s'entretenir de Platon avec

en l'an VII, Delisle de Sales présente à la Seconde Classe un mémoire sur *Le Prince des Philosophes*[1]. Le 7 ventôse de la même année Mercier y fait l'éloge de Socrate, de Platon et de Proclus. Lors de la distribution des Grands Prix de l'an X par la Classe de Littérature et Beaux-Arts, Lévesque dit aux jeunes élus : « J'exige de vous l'enthousiasme... Vous porterez le beau idéal sur la toile et sur le marbre[2]... » Émeric-David lui-même, préoccupé cependant de ramener l'artiste près du réel et de l'y maintenir au nom des Grecs, lui recommande de lire Platon, dont il est tout le premier obsédé[3]. Droz, un des admirateurs de Quatremère, met sans doute les artistes en garde contre le rêve irréalisable d'une beauté purement intelligible, réminiscence de la perfection céleste, mais il déclare préférer ce beau rêve au danger de l'imitation « ignoble[4] ». Le roman s'en mêle : le *Voyage de Platon en Italie,* « traduit d'un manuscrit grec trouvé à Héraclée », nous montre le philosophe amoureux expliquant la qualité particulière de son amour en présence de la beauté[5]. Les artistes suivent l'esprit public : Platon paraît dans l'œuvre de David[6] ; il devient, sous la Révolution, républicain comme Socrate[7]. Il a son médaillon à la Malmaison. Girodet, dans son *Discours sur l'originalité*[8] en 1817, invoque « le divin Platon » et « cette beauté céleste..., beauté ineffable, image de la divinité sur la terre ». Néoplatonisme encore l'incroyable faveur de l'allégorie de Psyché dans l'art idéaliste de 1790 à 1830, avec les œuvres de David, Prudhon, Gérard, Canova, Chaudet, Milhomme, Delestre, Rutxhiel, Lemaire, Pradier, etc... : Psyché, c'est

le comte de Stolberg, qui le traduit, et avec Jacobi, qui le met très haut au-dessus d'Aristote.

1. Picavet, *Les Idéologues,* 1891, p. 75, 77, 78.
2. *Mém. de l'Institut,* Classe de Litt. et B.-Arts, t. V, p. 69-70.
3. *L'Art statuaire,* 1805, p. 280-285, 300, 350, 386-389, 493.
4. *Études sur le beau dans les arts,* 1836 (1re édit. 1815), p. 10.
5. *Mercure de France,* 1808, t. XXXI. p. 448.
6. *La Mort de Socrate,* 1787.
7. Cf. Renouvier, *L'Art sous la Révolution,* t. II, p. 309.
8. *Moniteur* du 30 avril 1817.

l'allégorie spiritualiste de l'âme, et, pour la forme, c'est le nu, le nu adolescent et féminin, c'est-à-dire le modelé non ressenti, non divisé par les mille détails du caractère.

Enfin le platonisme s'offrait à Quatremère dans les entretiens de son intime ami Royer Collard [1], et surtout, un peu plus tard, dans les entretiens et les œuvres de Victor Cousin, qui collabore avec lui dès 1818 au *Journal des Savants* renouvelé, commence la même année son cours à la Sorbonne et entreprend en 1822, à la veille de l'*Imitation* de Quatremère, sa traduction de Platon. Cousin, qui lui envoie ses « Nouveaux fragments philosophiques » en 1829 [2], et ses commentaires de Proclus en 1827, a salué en lui un des apôtres du spiritualisme. Ces deux hommes se sont reconnus et aimés en Platon. Rien d'étonnant que Quatremère doive à celui-ci la doctrine de l'Archétype, auquel l'art doit s'efforcer de remonter en s'élevant au-dessus des êtres particuliers, individuels et imparfaits, qui en dérivent [3]. Il lui doit aussi le « système idéal », selon lequel l'objet de l'imitation est, non la nature extérieure, mais l'homme, c'est-à-dire l'âme exprimée par les formes humaines, et l'imitation elle-même un acte de l'esprit, qui généralise les données de l'expérience d'après un type intérieur qu'il conçoit. Quatremère, qui tend à éliminer de l'œuvre d'art, au profit de l'intelligible ou du « moral », ce qu'elle a de concret et de particulier, est au terme de ce mouvement qui, parti de Platon, réunit les néoplatoniciens de Florence autour de Marsile Ficin et les artistes leurs amis (tel L.-B. Alberti) autour de Laurent de Médicis, se perpétue au XVII[e] siècle dans le clas-

1. Spuller, *Royer-Collard*, p. 186.
2. Catalogue... (*op. cit.*), p. 2.
3. Cf. encore ce passage significatif : « Le Beau ne saurait jamais être intégralement celui d'aucun individu, puisqu'il ne peut être donné à aucun d'être en ce genre le supplément et le complément de la nature. Or cela nous explique comment l'artiste de *Platon* n'aurait point pu montrer, parmi les êtres vivants, un être aussi beau que celui de sa statue. C'est que la Nature ne produit point d'individus dont la forme extérieure soit aussi correcte ou parfaite que celle de l'image de l'art quand celle-ci a été véritablement formée d'après le système général de la Nature » (l'*Idéal*, p. 59).

sicisme académique, et reparaît à la fin du XVIIIe siècle dans l'ivresse « d'indétermination » de Winckelmann, de Mengs et de Milizia.

C'est une question fort délicate de discerner ce qu'il doit respectivement à Platon et à l'art grec. Il semble qu'il reconnaisse la même dette envers l'un et l'autre ; c'est donc qu'il les voit conformes l'un à l'autre. Tout l'Empire, toute la Restauration en sont là. Comme, dans l'art grec, il ne s'attache qu'à l'école attique du Ve siècle et à Phidias, et que d'autre part Platon est du IVe siècle, c'est donc que, avant comme après la révélation des marbres d'Elgin, il ne fait pas de différences[1] entre l'art des frontons du Parthénon et la doctrine du philosophe, cependant postérieure de près de cent ans et propre à un hellénisme, non plus fort et serein, mais méditatif. Non seulement ce rapprochement, auquel la chronologie semble s'opposer, est habile, puisqu'il ajoute à l'autorité de la plus grande école de sculpture celle du plus grand penseur de l'Attique, mais en théorie il n'a rien de forcé : quelque soit le délicat naturalisme des statues des frontons, et même de certaines parties de la frise, surtout des chevaux ; quel que soit le souci des poses naturelles, aisées et familières, des détails de la musculature, du frémissement de la chair, des plis et des veines, il est certain que le choix et la simplification idéaliste des formes, la noblesse et la sérénité, sont plus directement commentées par la philosophie de Platon, que ne le seraient les œuvres de Praxitèle, de Scopas et de Lysippe, plus recherchées de détails, plus intenses d'expression, et parfois de qualité quasi pittoresque.

Quatremère doit peu aux esthéticiens français. Très familier avec l'œuvre de Caylus, il ne lui emprunte que des occasions de le contredire : double usurpation, que de vouloir imposer au bas relief et à la statuaire l'hégémonie du dessin, et à la

1. Les six premières *Lettres à Canova* insistent bien, nous l'avons vu, sur le naturalisme des sculptures du Parthénon, mais la septième et dernière les corrige. — Voir d'ailleurs la perpétuelle identité établie par Quatremère entre la doctrine de Platon et l'exemple de l'art grec, dans l'*Idéal*, p. 114, 148 sq., l'*Imitation*, p. 239.

peinture les sujets de la poésie. Les discours de Coypel[1] et les œuvres de Falconet[2] représentent dans sa bibliothèque les principes néfastes de l'art du XVIIIe siècle, qu'il s'agit de tuer. Même chez ceux qui se rapprochent de son idéal il semble mépriser la débilité de la pensée : les Français, selon lui, n'ont pas le génie de l'esthétique parce qu'ils manquent, sauf Descartes et Malebranche qui sont déjà dans un passé lointain, du sens métaphysique[3]. A Boileau il emprunte les principes de sa poétique[4], à Batteux la communauté de principes, mais de principes seulement, entre la poétique et l'esthétique[5]. En faveur de l'art qui condense en généralisant il invoque l'autorité de Montesquieu[6] ; il en appelle aussi à Du Bos qui, après avoir paru confondre l'art et la poésie, c'est-à-dire la peinture qui offre un tout e le récit ou la description qui procède par analyse progressive, s'applique avant Lessing à bien distinguer leurs moyens[7] ; mais il s'arrête peu à Du Bos, et n'essaie même pas de revendiquer en sa faveur la propriété des idées dont Lessing s'emparera. A vrai dire les esthéticiens du XVIII siècle semblent partager avec les artistes de la même époque la défaveur de tout ce qui précède Winckelmann.

Il ne dédaigne pas d'emprunter à un économiste, Say cette réflexion, d'ailleurs inspirée de Platon, que « la nature semble mépriser les individus et n'accorder sa protection qu'à l'espèce[8] » ; à Guérin quelques idées sur la généralisation

1. *Disc. prononcés dans les Conférences de l'Acad. royale de Peinture.* Paris 1721.
2. *Œuvres d'Étienne Falconet, statuaire.* Lausanne, 1781, 6 vol.
3. *Arch. Littéraires,* 1805, avril-juin, p. 386.
4. L'*Imitation,* p. 115 et 378 (contre les sujets chrétiens...).
5. *Les Quatre poétiques,* 1771, et *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* 1746.
6. *Imitation,* p. 277. Montesquieu fait ici lui-même l'éloge de l'art de Tacite « Il abrège tout parce qu'il voit tout. » — Cf. aussi l'*Idéal,* p. 220, où est encore cité Montesquieu : « Il faut que les grandes choses aient de grandes parties de petites divisions rapetissent le plus grand espace. »
7. *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture,* 1719, 1732, 1740 (L'*Imitation,* p. 369 et 373).
8. *Imitat.,* p. 201.

qui est « une des opérations distinctives du génie ». Collaborateur (1788-1825) de l'*Encyclopédie méthodique* de Panckoucke, qui est une refonte de celle de Diderot, il ne cite ni Diderot ni aucun des esthéticiens dangereux qui mettent en formule le naturalisme du XVIII[e] siècle, c'est-à-dire la copie du modèle[1], et n'ont pas eu le temps de tirer parti des découvertes mises en œuvre et révélées par l' « Academia Ercolanense » de 1755. Il doit beaucoup à Portalis. Lié avec lui durant leur retraite dans le Holstein (1797-1800), et liés encore par leur amitié commune pour Stolberg et Jacobi, Quatremère fait passer sans le dire dans les articles sur l'*Idéal* (1805) et dans l'*Imitation* (1823) la substance de « l'Esprit philosophique » dicté par Portalis à son fils en 1798 et qui ne sera publié par ce dernier qu'en 1820, probablement pour rétablir les droits[2]. Il est d'ailleurs le fils des idéologues, contre lesquels le romantisme se lèvera en masse : à tout instant on sent chez lui l'influence non avouée de Cabanis et de Tracy, c'est-à-dire le parti pris d'appliquer la méthode analytique et rationnelle à l'étude du beau et des sentiments qu'il produit en nous[3] ; l'esthétique est une idéologie. S'il ne les cite pas, c'est que leur abus de la raison et de l'analyse est suspect à l'Empire et à la Restauration. Classiques, mais dans le fond républicains et sceptiques, il est, lui, classique et bonapartiste sous l'Empire, classique, monarchiste et catholique sous les Bourbons et durant le premier romantisme, lesquels renient tous deux le dogme de Boileau et de Ch. Lebrun au nom des traditions nationales. « Le beau idéal, dit Stendhal, est toujours un peu républicain[4]. » Mais Quatremère, ami de Louis XVIII, et restaurateur des institutions artistiques de l'ancien régime, assume crânement l'antinomie.

1. Pourtant le *Salon de 1747* affirme l'existence d'un « modèle idéal de Beauté, qui n'est nulle part que dans la tête des Agasias, des Raphael, des Poussin, des Puget, des Pigale... ».
2. *De l'usage et de l'abus de l'esprit philosophique*. Paris, 1820, p. 32.
3. Cf. Cabanis, *Lettre sur les Poèmes d'Homère* (Picavet, *op. cit.*, p. 270).
4. *Hist. de la Peinture en Italie*, 1817 (édit. 1892, p. 268).

Parmi les étrangers, les Anglais n'ont guère retenu son attention. Le génie empirique de la race répugne à son idéalisme. « L'Angleterre, dit-il dès 1791, n'atteindra jamais la perfection dans les arts du dessin » ; elle n'a de goût que pour les arts industriels et décoratifs[1]. En pleine bataille romantique, ce ne sont pas les paysages de Constable ou de Bonington, ni les portraits de Lawrence qui pouvaient le faire revenir sur cet arrêt sévère. Quand on cultive cet art-là on n'a point d'esthétique, ou elle est négligeable. Célibataire et misogyne, il défend contre le paradoxe humoristique de de Paw la beauté des femmes de la Grèce, et l'ardeur de sa conviction l'induit pour une fois à la donner comme l'origine de l'idée du beau idéal, que les artistes grecs semblent avoir eue sans cesse devant les yeux[2]. Il ne cite ni Hogarth, ni Lavater, ni Burke, tous anti-idéalistes. Il ne cite pas non plus les « discours sur la peinture » de Reynolds (1778), traduits en français par Jansen en 1806. Reynolds prône pourtant aux étudiants de l'Académie de Londres l'imitation des maîtres, et la théorie platonicienne de la nature générale, c'est-à-dire d'une « idée invariable de la beauté en chaque espèce d'êtres », appuyée sur l'autorité de Phidias, Zeuxis, Platon, Proclus et Ciceron[3] ; mais dans le détail il la contredit sans cesse ; un naturalisme instinctif et la passion du coloris le conduit vers les flamands et les hollandais ; et l'artiste renie en tout le professeur. Du reste Mengs était sévère à Reynolds[4], et Quatremère partage les antipathies de Mengs. Du moins Quatremère possède-t-il le traité d'Addison sur l'allégorie. Comme il ne sépare pas le problème purement philosophique de la connaissance de celui de la conception du beau ou de la genèse de l'œuvre d'art, il apprend à connaître chez Berkeley le spiritualisme absolu, qui ramène à l'unité de l'esprit les phénomènes prétendus matériels[5].

1. *Considérations sur les arts du dessin*, 1791, p. 66.
2. *Moniteur*, an XIII, p. 421.
3. *Disc. sur la Peinture*, publiés par L. Dimier, Paris, 1909, p. 48-49 sq.
4. *Id.*, p. 2.
5. *Dialogue entre Hylas et Philonoüs, dont le but est de démontrer la nature in-*

C'est le génie allemand qui s'est emparé de son esprit. Le plus précieux résultat de cette enquête sur les origines de la doctrine idéalo-antique dans la forme que lui a donnée Quatremère est de montrer, par cet exemple saisissant, le prestige qu'il a exercé sur les français de 1770 à 1825. Quatremère n'est certes pas le premier à invoquer l'autorité des esthéticiens allemands, qui régnaient chez nous au moins depuis la première traduction de l'*Histoire de l'Art* de Winckelmann en 1766, mais le premier à invoquer avec insistance leur qualité d'Allemands comme une garantie de supériorité.

C'est en connaissance de cause qu'il admire « la grande nation allemande [1] », pour avoir séjourné dans le Holstein, à Tremsbüttel de 1797 à 1800, intimement uni avec ceux qui pouvaient le mieux l'aider à pénétrer dans le génie de la race : le philosophe Jacobi et le poète Christian de Stolberg. C'est là que ce parisien, récemment évadé des généralités où la Révolution a encore encouragé l'esprit français, apprend à admirer la science allemande qui « creuse profondément le sujet » et n'est pesante que parce qu'elle marche « avec un fort bagage d'érudition et de citations [2] ». Dans ce pays « des recherches et des études sérieuses », il jette en 1798 le fondement de son Jupiter olympien, un de nos premiers ouvrages conçu à l'allemande [3]. Sa bibliothèque s'enrichit d'une quantité d'ouvrages allemands, où la littérature même tient sa place avec Wieland, Schlegel, Gœthe, etc... [4] Membre de la classe d'histoire à l'Institut en 1804, il a dû applaudir ou même s'associer à l'intelligente initiative de son collègue et ami Grégoire, qui fait nommer en 1805 une Commission chargée de former à l'Institut et à la Bibliothèque nationale une bibliothèque germanique et de faire con-

corporelle de l'âme, par C. Berkeley, traduit par Le Gua de Malves, 1750 (*Catalogue de la Biblioth. de Quatremère*, n° 11).

1. *Canova*, p. 232.

2. *Notice sur le Laocoon*, traduit par Ch. Vanderbourg (*Moniteur*, 12 prairial an XI).

3. *Lettre à Schweighœuser*, à Strasbourg, 13 juin 1817 (Biblioth. de Nancy).

4. Cf. les nos 243 à 868.

naître en France les travaux d'Outre-Rhin[1]. L'Allemagne lui rend son amour ; en 1810 il est élu membre étranger de l'Académie de Munich et membre associé de l'Académie de Gœttingue[2]. S'il écrit sur les ouvrages des érudits allemands, sur Winckelmann, Heyne, Klenze, Haus, il a eu les suffrages de Schweighœuser, Millingen, Gerhard, Panofka, Velcker, Ottfried Muller, comme l'esthéticien et l'archéologue qui a le plus fait pour imposer à l'esprit français la discipline que lui-même avait reçue d'eux.

Il met très haut les universités allemandes, et fait ressortir l'émulation qui règne entre les souverains d'Allemagne dans le choix des professeurs[3] ; à l'exemple de Heyne nommé professeur à Gœttingue, il se fera nommer en 1824 à la chaire d'archéologie près la Bibliothèque Royale, aux dépens d'Emeric David, que son goût pour le Moyen Age rend suspect. Il accueille avec empressement tout ce qui vient de là-bas, ôte à de Lasteyrie pour l'attribuer à Engelmann, qui est de « Mulhausen », le mérite d'avoir mis au point l'art de la lithographie, qui est né « à Munich[4] » ; le bon Millin croit devoir protester en faveur de la France[5]. En somme, avec Van der Bourg, son ami et compagnon d'exil dans le Holstein, avec Huber, Jansen, avec quelques-uns des idéologues et Mme de Stael, il a été un des agents les plus actifs de le première initiation de la France au génie germanique, celle qui sous l'Empire a précédé le romantisme. Il écrit une notice apologétique pour la *Germanie* de Tacite traduite par Panckouke[6]. Il lit l'*Allemagne* de Mme de Stael[7] ; mais quelle différence entre eux ! Elle s'attache surtout aux mœurs, à l'esprit public, à la littérature ; Quatremère vulgarise, dans le monde de la science, après les avoir faites siennes fortement, l'archéologie et la science allemande de son temps.

1. Arch. Institut, *Proc.-verb. de la classe d'Hist.*, 28 nivôse an XIII.
2. *Magaz. Encyclop.*, 1810, t. I, p. 354.
3. Art. sur Heyne, *Biograph. univers.*, t. XX, p. 349.
4. *Rapport à l'Acad. des Beaux-Arts sur l'art de la lithographie*, 1816.
5. *Annales Encyclop.*, 1817, t. I, p. 289.
6. *Journal des Savants*, 1824, p. 563.
7. *Catalogue* de sa bibliothèque, n° 1085.

A ne nous occuper que de l'esthétique, quel attrait a-t-elle exercé sur lui ? Elle est essentiellement métaphysique, c'est-à-dire, en traduisant ce mot dont l'Empire abuse, spéculative, faite d'idées pures. « Tâchons de remonter aux premiers principes », dit Lessing[1], et Winckelmann se propose pour objet « de discuter l'essence même de l'art ». C'est là leur vice pour Stendhal, qui crie à l'obscurité et au pédantisme[2], mais c'est leur grand attrait pour Quatremère. Il va même jusqu'à craindre « le délire » chez les jeunes gens possédés de leur esprit[3]. C'est dire qu'il ne sépare pas les philosophes des esthéticiens : il paraît très informé sur Kant, dont il possède les « Observations sur le sentiment du beau[4] » ; bien qu'il regrette que sa théorie de l'imitation soit peu accessible par excès de métaphysique[5], il retrouve chez lui la souveraineté de la pensée sur les choses extérieures auxquelles elle impose sa forme, l'affirmation d'un type du beau vers lequel se meuvent les intentions et la technique de la nature et auquel l'Espèce seule est adéquate. Il pratique à fond Jacobi dont il possède l'œuvre entière[6], et par lui connaît Fichte, pour qui l'idéal est le principe de toute existence. Pour Kant et Fichte, c'est la pensée qui crée le monde ; pour Quatremère c'est la pensée seule qui crée la véritable œuvre d'art. Et comme (nous l'avons vu) le travail de l'artiste consiste à retrouver dans la nature la pensée du créateur, l'art devient presque une méthode de connaissance, une induction vers l'origine transcendente des formes vivantes.

Ses préférences philosophiques font prévoir le choix qu'il va faire entre les esthéticiens. Ils sont tous allemands ou d'esprit allemand : c'est Sulzer, très en vogue en France depuis la publication de sa *Théorie universelle des Beaux-Arts* dans l' « Encyclopédie » et qu'il lit pour son compte dans l'origi-

1. *Laocoon,* traduct. Vanderbourg, 1802, p. 124.
2. *Hist. de la Peinture en Italie,* 1817.
3. Art. Heyne, *Biogr. univers.,* t. XX, p. 355.
4. 1764. Traduction par Imhoff. Paris, 1796, in-8.
5. *Imitation,* p. VI.
6. *Catalogue,* nos 10-13.

nal (1772)[1]. S'il lui reproche de « se traîner sur les routes multipliées de l'analyse[2] », il lui prend son idée que l'art n'est prospère que s'il est lié aux besoins de l'esprit public et de la société : infaillible moyen de l'enchaîner à l'idéalisme. C'est Mengs[3], qu'il a connu en Italie de 1776 à 1779 : il dépouille avec soin, pour son *Raphaël* et son *Michel Ange*, l'œuvre de cet idéaliste forcené, qui trouve le premier commun et le second brutal. C'est Milizia[4], démarcation italienne des principes de Sulzer et de Mengs. C'est le Hollandais Hemsterhuys, « critique aussi spirituel que judicieux », platonicien, partisan du costume héroïque et du nu[5].

Mais c'est surtout Lessing et Winckelmann. Il a voulu être le vulgarisateur en France de l'esthétique de Lessing, en l'adaptant aux besoins de l'art français. En 1803 il patrone, dans le *Moniteur*[6], la traduction française que son ami Charles Van der Bourg donne du Laocoon (1763) : son article apologétique fait de Lessing le type du « génie de la Littérature allemande », et du *Laocoon* le plus bel ouvrage qu'elle ait produit : « Rien de plus fin et de plus judicieux que toute cette critique » où « la grâce et l'élégance » démentent le grief de pédantisme que les Français sont enclins à répéter contre les Allemands. Quatremère a une vraie passion pour cet ouvrage, qui a été, un peu grâce à lui, un des oracles de la critique et de l'esthétique[7] de 1803 à 1830. Il ne veut même devoir qu'à Lessing ce que Lessing lui-même a pris à Du Bos, et s'assimile, dans les Archives littéraires (1805), dans les *Réflexions sur les Mausolées* (1806), dans l'*Imitation* (1823), dans ses *Discours* d'Académie, dans

1. *Id.*, n° 282.
2. *Imitation*, p. VI.
3. *Catalogue* de sa bibliothèque, n° 647 : « Opere di Ant. Raffaello Mengs », publiées par Azara. Parme, 1780.
4. *Dell' arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, 1784, in-8.
5. « Ueber die Bildhauerkunst » (L'*Idéal*, p. 320, et l'*Imitation*, p. 43).
6. 12 prairial an XI.
7. Voir l'admiration et les emprunts de Guizot dans le *Salon de 1810*, p. 24 sq.

l'*Idéal* (1837) la substance de la doctrine qui lui paraît le plus sûr remède contre les égarements où l'art du XVIII[e] siècle est tombé. Le Traité « Des images de la Mort chez les anciens »[1] (1770) lui fournit sa critique des représentations macabres sculptées sur les tombeaux par le Bernin, par Pigalle, par Slodtz, par Roupillac[2] ; les anciens n'ont pas représenté la mort sous cet aspect effrayant, surtout sous l'aspect du squelette, plus familier au christianisme, lequel n'est pas pour l'art une source d'heureuses inspirations. Ici Lessing et Quatremère partagent, non seulement la répugnance, mais encore une double erreur. L'antiquité a connu le squelette ; mais nos deux esthéticiens ignoraient les œuvres qu'il décore, comme la danse qui tourne autour de la tasse de Bosco Reale ou la mosaïque de la Via Appia ; d'autre part l'art chrétien n'a figuré le cadavre ou le squelette qu'à la fin du XIV[e] siècle ; jusque-là sa pudeur à l'égard de la mort égale l'euphémisme de l'art grec à la belle époque[3]. Le *Laocoon* fournit à Quatremère son apologie de la nudité[4], qui seule révèle la beauté du corps humain organisé, et surtout la critique féconde des « usurpations » réciproques de la poésie et de la peinture, usurpation qui fait de l'une un tableau parlant et de l'autre une poésie muette ; l'art qui met en scène une action qui progresse cherche ainsi à se confondre avec celui qui offre aux yeux un état permanent et des attitudes fixes. Ni Caylus ni Winckelmann, qui voulaient mettre Homère en peinture, n'ont discerné ce danger. Après Lessing, Quatremère le dénonce, mais en faisant entrer le principe de la séparation de la peinture et de la poésie dans l'ensemble d'un système fortement construit[5].

Il doit plus encore à Winckelmann sans cesser d'être origi-

1. *Biograph. universelle*, t. XXIV, 1819, p. 306.
2. *Réflex. critiques sur les mausolées*, 1806.
3. Musée du Louvre (salle des bijoux antiques), et musée des Thermes de Dioclétien à Rome. — Em. Mâle : *L'art religieux de la fin du Moyen Age*, p. 376.
4. Cf. la traduct. de Vanderbourg, 1802, p. 59, et la *Décade*, an XI, t. XXXVII, p. 390.
5. Cf. le chap. précédent.

nal. Raoul Rochette[1], Cousin[2], l'*Artiste*[3] les rapprochent et font de Quatremère « le Winckelmann français ». Il faut s'entendre. Certes Quatremère voit en lui le principal instigateur de la Renaissance idéalo-antique[4] : le monde lui doit d'avoir retrouvé vers 1765 ses titres de noblesse. Même avant son séjour en Italie (1776-1780, 1784) et en Allemagne (1798-1800) il s'était, en France, imprégné de sa doctrine dans la compagnie de leur ami commun l'architecte Clérisseau, qui faillit décider Winckelmann à venir explorer les ruines romaines de Provence[5]. Il possède, lit et relit son œuvre dans l'édition allemande de Fernow, dans les traductions françaises et italiennes de Huber, Jansen, Serieys, des cisterciens de Milan, et de Carlo Fea[6], et se donne même la peine de traduire en 1806 des extraits de l'ouvrage de Goethe : « Winckelmann und sein Jahrundert (1805)[7] ». Leur est commune la passion de l'art grec, de l'Idéal, où les réalités particulières et imparfaites se corrigent, de la Beauté sereine, sereine dans l'expression, dans les gestes, dans l'attitude, sculpturale d'après les modèles antiques, en un mot palladienne ou olympienne, ainsi qu'une multitude de notions historiques sur l'art grec et romain.

Mais il ne lui reste pas asservi. Winckelmann a été, à son heure, le grand réformateur du goût en Europe et le créateur de l'histoire de l'art antique; mais cette heure est passée : histoire et goût sont à réformer[8]. Sous couleur de corriger et d'adapter au goût français l'œuvre à demi morte et trop étrangère du brandebourgeois romanisé, Quatremère s'est tout simplement substitué à lui.

Winckelmann, quoi qu'il en ait, est avant tout un historien;

1. *Discours aux funérailles de Quatremère de Quincy* (1849).
2. *Du Beau,* 7e leçon.
3. 1834, t. VI, p. 174.
4. *Canova,* p. 232.
5. *Lettres familières* de Winckelmann. Amsterdam, 1781.
6. *Catalogue de sa bibl.*, nos 238-281.
7. *Archives Littéraires,* 1806, t. X.
8. Cf. la Préface du *Jupit. Olymp.*, la cinquième *Lettre à Canova* sur les marbres d'Elgin.

son traité « de la capacité de sentir le beau dans les ouvrages de l'art » (1763) est son seul ouvrage spéculatif; son esthétique n'est que le résultat de l'étude de l'art antique en son évolution, et surtout en sa perfection, qui est l'art grec en Grèce du ve au IIIe siècle[1]. Quatremère, qui a l'ivresse de l'abstrait, juge les artistes et les œuvres du haut de l'esthétique : elle est logiquement antérieure à l'histoire puisque ses principes éternels dominent l'expérience; c'est une « métaphysique ».

Mais cette métaphysique surveille de près l'art contemporain pour le diriger ou le combattre. Winckelmann, sauf de rares échappées vers son temps, borne sa vue à l'art antique[2]. Ici même, on l'a vu, Quatremère dénonce avec une précision complaisante ses lacunes et ses erreurs : mort en 1768, le familier du cardinal Albani s'est contenté, pour établir l'histoire de l'art antique, d'ajouter les découvertes d'Herculanum, surtout à partir de 1755, à celles des papes de la Renaissance : c'était trop peu, pour être venu trop tôt. C'est à Rome et à Naples, c'est-à-dire au romain et au gréco-romain, et le plus souvent à des répliques de répliques, qu'il demanda tout le secret de l'art grec. Quatremère, qui arrive à Rome huit ans après le départ de Winckelmann, au temps des fouilles de Pie VI (1775-1795), corrige l'archéologue déjà archaique par la méthode de Heyne[3], qui est de remonter aux sources, par la leçon des frontons d'Egine, des marbres d'Elgin et de la Vénus de Milo : voilà enfin l'art grec, l'hellénisme, autrement spontané et vivant que l'Apollon. Du reste, pour discerner avec finesse la qualité ou les défauts des œuvres, pour apprécier la valeur du travail, il manquait à l'archéologue allemand d'être un

1. « L'objet d'une histoire raisonnée de l'art est de remonter jusqu'à son origine, d'en suivre les progrès jusqu'à sa perfection, d'en marquer la décadence jusqu'à son extinction » (Préface, trad. Jansen, p. XII).

2. A vrai dire, pour Winckelmann, l'art disparaît après le règne de Constantin (Liv. VI, chap. VIII, par. 19). — Voir quelques jugements sur Michel-Ange, Raphael, Corrège, Bernin, les Carrache, l'Algarde... (Liv. IV, chap. VI), et sur les esthéticiens du XVIIIe siècle comme de Piles, Watelet (id., chap. II).

3. Art. Heyne (*Biogr. univers.*, t. XX).

artiste : Quatremère a appris chez Guillaume Coustou, près de Julien et de Dejoux, et pratiqué toute sa vie, l'art de Phidias.

C'est même parce qu'il n'est pas artiste que Winckelmann est exclusivement antiquomane. Quatremère demande au XVIe siècle, à Raphaël, d'adapter au monde moderne la beauté antique. Parce qu'il était obsédé par le prestige de celle-ci, Winckelmann a imposé à la peinture les lois de la statuaire. Quatremère, qui s'est plaint sans citer David de la rigidité du dessin sous l'Empire, corrige Winckelmann par Lessing : chaque art a son domaine distinct d'où il ne peut sortir sans perdre en partie sa puissance de beauté. Dans l'application, il corrigera David, qui est sculpteur en peinture, par Canova, qui amollit parfois la ligne comme s'il sculptait au pinceau.

Artiste, praticien, ce que n'était point Winckelmann, il s'abandonne parfois, trop rarement, à son instinct, ne propose nulle part un canon des proportions[1], est un peu moins exigeant que l'esthéticien allemand sur la beauté, que d'ailleurs il ne réduit pas à l'indétermination absolue[2], surtout dans les portraits. Compatriote et en quelque mesure contemporain de Pigalle, de Houdon, de David lui-même, qui peint des portraits si probes, portraitiste lui-aussi à ses heures[3], il résiste un peu aux entraînements du système et ne se dérobe pas toujours à l'influence du vieux naturalisme français. Il est pourtant un point sur lequel il dépasse Winckelmann : les causes de la perfection de l'art grec. Convaincu que la plus importante est la conception d'un modèle parfait purement intelligible[4], il a dû rencontrer avec horreur chez Winckelmann le blasphème que répèteront plus tard Emeric David et le statuaire J.-B Giraud, que la Niobé, l'Apollon, la Vénus de Médicis, sont des portraits de courtisanes ou de beaux jeunes gens[5], et que la beauté idéale, « formée de

1. Cf. au contraire chez Winckelmann, *Hist. de l'A.*, liv. IV, chap. III, par. 32-39.

2. *Id.*, liv. IV, chap. I et II.

3. Bustes du jeune Quatremère Sainte-Hélène et de Mme Alfred Maury.

4. Cf. le chap. précédent.

5. *Monuments inédits*, traité préliminaire, traduct. Desodoards, 1808, t. I, p. 60.

belles parties de différents individus », ne saurait être « une perception métaphysique[1] ».

Il reste que l'art classique de l'Empire et de la Restauration se modèle sur l'esthétique allemande et que Quatremère emprunte à celle-ci, même quand il la corrige, ses plus fortes autorités. Ce germanisme est fort habile en présence des romantiques, qui prétendaient puiser les leurs « en Angleterre et surtout en Allemagne[2] » : il faut essayer de prouver que la beauté classique est, elle aussi, une conception septentrionale et germanique. C'est pourquoi Quatremère profite avec une admirable opportunité du double mouvement qui, de 1800 à 1830, entraîne l'attention des écrivains, des critiques, des esthéticiens et des artistes vers les pays d'Outre-Rhin[3]. Sans doute Winckelmann et Mengs sont des allemands italianisés ; les Italiens revendiquent même Winckelmann comme un des leurs[4]. Mais Heyne, Lessing sont de purs allemands, et c'est par eux que Quatremère corrige les premiers. Heyne d'ailleurs revendique énergiquement Winckelmann pour l'Allemagne : c'est un concitoyen que le « climat d'Italie » a parfois égaré[5]. En somme, du génie allemand Quatremère s'assimile l'esprit érudit et métaphysique, l'idéalisme[6], le principe de la distinction des facultés, sur lequel repose la théorie de l'irréductible distinction des arts : cette théorie, sur laquelle il a longuement insisté, est fondamentale dans le classicisme. Il a donc, d'intention et de fait, remplacé Winckelmann ; et même, après Lessing[7], il a été, surtout à partir de 1815, le

1. *Hist. de l'A.*, liv. IV, chap. II, par. 21, 25.
2. Ch. Nodier (ancienne *Revue de Paris*, 1829, vol. VII, p. 141).
3. Picavet, *op. cit.*, passim.
4. Cf. la Préface des éditeurs de la traduction italienne de Milan, 1779.
5. *Éloge de Winckelm.*, en tête de la traduct. de l'*Hist. de l'A.*, de Jansen, p. 94 sq.
6. « Les Allemands ne considèrent point, ainsi qu'on le fait d'ordinaire, l'imitation de la nature comme le principal objet de l'art ; c'est la beauté idéale qui leur paraît le principe de tous les chefs-d'œuvre » (Mme de Stael, *De l'Allemagne*, III, chap. IX).
7. Cf. *Observations de Lessing sur l'Hist. de l'A. de Winckelmann* (t. III de la traduct. de Jansen, p. 220).

principal agent de sa déchéance, avec Ponce, Chaussard, Em. David, Sickler, Stendhal[1] et de Keratry[2]. Fait intéressant : il collabore à cette réaction avec les romantiques. Seulement, tandis qu'ils veulent supprimer la doctrine de Winckelmann, il ne veut que l'amender, la mettre au point pour le génie français, pour les exigences de l'archéologie, de l'histoire et de la lutte. Il y a gagné de se substituer à lui devant ses contemporains et devant l'Histoire comme théoricien du classicisme.

La preuve en est dans les polémiques qui ont suivi presque tous ses manifestes, surtout le plus solennel, l'*Imitation*. Pendant que les artistes protestent par le scandale de leurs œuvres au Salon de 1824[3], Delacroix par les *Massacres de Scio*, Sigalon par sa *Locuste*, Saint-Evre par *Job et ses amis*, Roqueplan par sa *Jetée de Dieppe*, etc., Jal s'écrie : « Vous me ferez mourir de rage avec votre Idéal[4] ! » C'est à partir de l'*Imitation* que l'espiègle critique prend à parti « le Classique intraitable », cauchemar de ses rêves, le Smarra à la longue et triste figure[5]. Il ne discute jamais, l'esprit et l'ironie lui suffisent : « N'est-ce pas effrayer le lecteur que de lui présenter aujourd'hui un volume sur des questions d'art ? » L'esthétique du secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts ? Elle consiste à prouver la sainteté de la mythologie par trois raisons démonstratives, la première, la seconde et la troisième ; voilà pourquoi l'ennui est « académicien honoraire ». Paillot de Montabert[6], qui n'est pourtant pas un romantique, reproche aux philosophes du beau d'avoir plus enrichi la métaphysique qu'éclairci les problèmes ; le mot d'idéal embrouille tout : « il ne doit y avoir rien d'idéal dans l'imitation... La Vénus de Gnide n'eût séduit que quelques

1. *Hist. de la Peinture en Italie*, chap. CIX, CLXXI, et sa *Correspondance*. Paris, 1908, p. 14.
2. *Du Beau dans les Arts*, 1822, t. I, p. 20, 41, 226, 310.
3. *Explicat. des ouvrages de peinture, sculpt... exposés au Musée Royal*, Ballard, 1824.
4. *L'Artiste et le Philosophe*, 1824, p. 219.
5. *Equisses et pochades sur le Salon de 1827*, passim.
6. *Traité de la Peinture*, vol. IV, p. 83, 239.

admirateurs si elle eût été idéale ; mais elle était belle et vraie, et toute la Grèce fut enchantée ». Horace Vernet, qui n'est pas un romantique, mais le plus indiscipliné des classiques, se plaint de la « débâcle de phrases et de raisonnements métaphysiques » que Quatremère fait tomber sur « la nouvelle école[1] ». Eug. Delacroix ne le cite pas, mais à plusieurs reprises, dans la *Revue de Paris*[2], dans ses *Lettres,* il s'amuse de voir « les critiques en matière d'art ouvrir l'arsenal des autorités, déployer la série imposante des grands modèles » et se répandre en « impayables inventions sur le beau, ce beau immuable qui change tous les vingt ou trente ans ! »

Mais leur rancune n'a d'égale que la reconnaissance des classiques, à qui Quatremère a donné un programme et la définitive conscience de leurs intentions. Les *Annales des Bâtiments*[3], les *Débats*[4], le *Moniteur*[5], le *Journal des Savants*[6] font aux esprits bien faits les honneurs de cette esthétique, en l'analysant. Quatremère conserva toujours dans ces papiers ces coupures de journaux comme des trophées. Les *Débats,* feuille de la bourgeoisie voltairienne, libérale et classique, donnent en trois articles (signés Z) un exposé de l'*Imitation,* « excellent » ouvrage bien que « peu accessible à une intelligence paresseuse ». Raoul Rochette, qui est à l'Académie le favori de Quatremère et son successeur éventuel, se charge de donner au manifeste la consécration du *Journal des Savants* : c'est « la réputation la plus solide du matérialisme vulgaire..., une règle invariable au milieu des erreurs du mauvais goût, des caprices de la mode et des méprises du talent » ; bien que Quatremère ait déclaré seul la guerre à toute une école, il l'a « terrassée ». Le *Moniteur* apporte son autorité officielle à « l'un des plus importants ouvrages qu'on ait publiés » sur l'esthétique, d'ailleurs « neuf et original »

1. Lettre à F. Gérard, 1830 (*Correspondance de Gérard,* 1867, p. 192).
2. 1829, t. II, p. 170, *Des Critiques en matière d'art.*
3. 1819, p. 204.
4. 27 oct. 1823.
5. 12 janvier 1824, 23 nov. 1825.
6. Août 1823.

après tous les écrivains français, anglais et allemands qui l'ont précédé. Les artistes sont invités (et l'on sait ce que signifie parmi les artistes en quête de commande l'invitation du Moniteur) à en faire leur profit, surtout en ce qui concerne l'allégorie, le nu et le costume héroïque dans les sujets modernes. Et il prévoit des polémiques fécondes suscitées par le geste du « célèbre académicien ». Nouvelle apologie en 1825, après les scandales du Salon en 1824, du « savant distingué » qui a fait au romantisme une « plaie sensible » dont la cicatrice ne disparaîtra plus. Delécluze[1], Miel[2], Clarac[3] répandent la doctrine du « Quintilien des arts » en l'enveloppant d'une modération qui n'est que de la faiblesse de tempérament.

C'est surtout le spiritualisme de Quatremère, c'est-à-dire l'asservissement de la forme à l'idée, au « moral du sujet », à l'âme, et l'épuration sévère de la ligne et de la couleur, qui lui a valu un grand nombre de disciples : l'admiration qu'il a vouée à Royer Collard et à Maine de Biran, Jouffroy, dans son cours d'esthétique, l'exprime à son égard[4]. Cousin, qui semble lui devoir beaucoup, le cite comme un de ceux qui ont réhabilité le spiritualisme au début du siècle, à côté de Chateaubriand et de Mme de Stael[5]; des trois, Quatremère est le seul sur lequel il ne se trompe pas. Il partage son admiration pour Platon, pour l'art grec, pour l'esprit du XVII[e] siècle, et entre au conseil d'administration du *Journal des Savants* en 1816 pour prêcher à ses côtés la bonne doctrine. Guinguené[6], Levêque[7] se réclament de Quatremère, « vrai philosophe » de la lignée de Plotin, de Kant et de Schelling. En 1859 encore, Barthélemy Saint-Hilaire invoque sa théorie de l'Idéal[8]. Parmi nos esthéticiens récents,

1. *Précis d'un traité des Beaux-Arts*, 1828, p. 225.
2. *Salon de 1817*, Introduction.
3. *Musée de Sculpture*, t. I, passim.
4. *Cours d'esthétique* professé en 1826, leçons 26 à 30.
5. *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 1860, Avant-Propos, p. VII.
6. Article sur Canova (*Biogr. univers.*, nouv. édit., t. VI).
7. *Le spiritualisme dans l'art*, 1864, p. 161 sq.
8. Rapport sur le Concours du prix Bordin sur ce sujet : « Quels sont les

Charles Blanc[1] et Guillaume[2], malgré leur libéralisme, l'ont perpétuée jusqu'à nous en se réclamant de son nom.

Le plus curieux de son influence, c'est d'avoir conquis dans une certaine mesure Stendhal et Taine. Le premier, qui a connu Quatremère chez Delécluze et l'a beaucoup lu, emprunte aux *Considérations sur les arts du dessin* cette opinion que la France, par la nature de son sol et de son climat, par sa civilisation trop polie, est peu propice « au génie des arts »[3] ; aux articles sur l'*Idéal* de 1805 un grand nombre d'idées sur l'antinomie de la passion et de la beauté dans l'art, sur le caractère hiéroglyphique des bas-reliefs antiques, sur le principe de l'économie d'attention dans la sculpture grecque, où les détails sont supprimés au profit du caractère, sur la basse imitation dans le style de portrait et sur la beauté du nu. Ce n'est pas à Winckelmann, qu'il n'a point lu et auquel il se déclare hostile à priori, qu'il doit ces idées. Enfin, il prend à Quatremère, grand « connaisseur » selon lui, sa grande théorie sur la nécessaire distinction de la poésie et de la sculpture, de celle-ci et de la statuaire ; il lui emprunte même des exemples[4]. Ils communient en Canova et dans le dogme de l'Italie et de Rome. Jamais Stendhal n'échappa complètement à sa forte emprise.

Dès lors, comment s'étonner que Taine, qui doit tant à Stendhal, doive quelque chose à Quatremère ? L'a-t-il lu directement ? Il est difficile de croire que pour son cours d'esthétique (publié de 1865 à 1869 dans les cinq volumes de la *Philosophie de l'Art*), sa passion des idées générales ne l'ait pas tout droit conduit vers celui qui passait de 1805 à 1840 pour notre plus grand esthéticien. Sans doute, pas plus qu'à

principes de la science du Beau ? », 1859 (*Mém. de l'Institut*, 2e série, t. XI, p. 128).

1. *Grammaire des arts du dessin*, p. 423-443, 452 ; sur la polychromie, p. 468.

2. E. Guillaume, *Dictionnaire pédagogique*. Il inspira l'arrêté du 2 juillet 1878 sur l'enseignement du dessin dans les Lycées, qui est la mise en application des idées de Quatremère.

3. *Hist. de la peinture en Italie*, édit. 1892, p. 196-198, 201-203, 246, 281.

4. *Id.*, p. 201.

Cousin, il ne lui a pris son spiritualisme ; mais lequel des deux affirme avec le plus de force que la France, par ses caractères physiques, par son esprit, où la raison l'emporte sur l'imagination, n'est propre qu'à un génie moyen et mesuré ? Que l'imitation exacte ne peut être le but de l'art ? Que Denner (même exemple chez l'un et l'autre) exagère le souci du détail; que l'art fait valoir mieux que la nature le caractère essentiel; que les mœurs antiques et la variété des modèles ont favorisé chez les Grecs la science du nu, et que le degré d'importance du caractère se mesure à ce que celui-ci a de général et de constant ? Même dignité reconnue au corps humain, qui reste à peu près le même, comme une vérité permanente, sous la diversité des costumes dans le temps et dans l'étendue [1].

En Italie, Cicognara, qui avait déjà consacré le livre I de sa *Storia della Scultura* [2] à propager parmi ses compatriotes la doctrine de son ami sur l'idéal, analyse en 1824 l'*Imitation* dans l' « Antologia » de Florence [3]. Le moment est favorable : le vieux naturalisme florentin est bien mort, et la bourgeoisie florentine en a une telle horreur, que Ingres, qui a tenté à Florence même (1820-1824) de s'en inspirer, vient d'y souffrir la faim.

Somme toute, le succès de l'*Imitation* est dû à ce qu'elle est l'écho puissant des aspirations de toute une famille d'esprits, la plus nombreuse et la plus ancienne. En outre elle dotait d'une auréole, d'une majesté dogmatique, la médiocrité tranquille des artistes de l'Ecole. Compendium des principes dont l'application peut faire naître l'œuvre parfaite, elle déduit les raisons qui l'expliquent une fois faite ; le génie échappe à ses définitions. Voilà pourquoi autour d'elle se sont ralliés, non seulement les meilleurs comme Gérard, Guérin, Girodet,

1. Cf. d'une part Quatremère, l'*Imitation*, p. 275-290 et passim, l'*Idéal*, p. 40, 73-78, et d'autre part Taine, *Philosophie de l'Art*, t. I, p. 2-16, 18, 25, 30-33, 40, et t. II, p. 220, 255, 308, 313.

2. Venezia, t. I, 1813.

3. T. XIII, 1824 : *Saggio sulla natura, lo scopo e i mezzi dell' imitazione nelle belle arti... del sign. Quatremère de Quincy.*

le Gros de la décadence (1824-1835), mais encore Meynier, Mauzaisse, Couder, Hersent, Abel de Pujol, Vinchon, Lemot, Bosio, et en général tous les artistes de l'Institut[1]. En leur nom, Lebœuf-Nanteuil rappelle en 1839 à Quatremère, qui vient de donner sa démission de secrétaire perpétuel, tout ce que doivent ses confrères de l'Académie des Beaux-Arts à ses « saines doctrines »[2]. Ingres, aussi classique et idéaliste en théorie que son art est délicatement naturaliste, le remercie pour lui, pour les pensionnaires de Rome et pour l'art français, de ses « véritables et saines doctrines »[3]. Ainsi Quatremère, de ses articles sur l'Idéal en 1805 à l'*Idéal* de 1837, a été la conscience et la voix de l'Ecole idéalo-antique.

1. Cf. notre ouvrage, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, quatrième partie.
2. *Arch. de l'Acad. des B.-A.*
3. Lettre du 14 juin 1836 (*Nouv. Arch. de l'art franç.*, 3e série, t. XVI, p. 193).

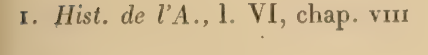
TROISIEME PARTIE

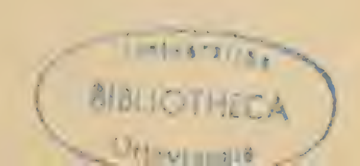
LES AUTORITÉS MODERNES DE LA DOCTRINE

I

LES ÉCOLES SEPTENTRIONALES. — LE MOYEN AGE. — DE LA RENAISSANCE AU XVIII[e] SIÈCLE

Si Quatremère a pu renouveler en faveur de l'école classique la doctrine vieillie de Winckelmann, c'est qu'il avait renouvelé les bases antiques sur lesquelles celui-ci l'avait prématurément appuyée. Il a substitué l'art grec de la grande époque (v[e] siècle) et Phidias, récemment révélés à l'Europe, aux œuvres hellénistiques ou gréco-romaines, à l'Apollon, au Torse et au Laocoon. Mais, en dehors même de l'antiquité, il est bon de chercher d'autres autorités concrètes à la doctrine, d'autres modèles aux artistes. « Après le règne de Constantin, disait Winckelmann, l'histoire fait peu mention de l'art[1] » ; et David, malgré quelques hommages à Corrège, à Raphaël et aux secentistes, bornait son imitation aux statues et bas-reliefs de la galerie du grand-duc de Toscane à Florence, de Rome pontificale, et du Muséum enrichi par les conquêtes


1. *Hist. de l'A.*, l. VI, chap. VIII



de Bonaparte[1]. Mais Quatremère a compris que l'esthétique et l'art du XIXe siècle ne pouvaient se modeler exclusivement sur l'antique : l'esprit, les mœurs, la civilisation tout entière a changé; et, pour la forme artistique, l'antiquité ne nous a guère laissé que des sculptures[2]. Surtout en face de la poussée d'esprit moderne dont la querelle des anciens et des modernes a été le premier symptôme et dont le Romantisme est le suprême effort il faut atténuer l'anachronisme trop paradoxal où David s'est tenu. Mais dans quel pays, à quelle époque, chercher les œuvres qui apporteront à notre système un surcroît de preuves, à notre art un surcroît d'exemples?

Dans les écoles septentrionales? Quatremère, avec tout le pur classicisme, n'a pour elles que répugnance. Gros, Gérard, Ingres, Girodet se contentent de prendre des sujets à Ossian[3]. Pas un modèle à emprunter à l'Ecole anglaise. Lorsqu'en 1788 il visite Londres, il a beau fréquenter quelques artistes, vivre dans un milieu pénétré de l'enseignement de Gainsborough, qui meurt cette année-là, et de Reynolds qui va disparaître en 1792, il ne regarde que l'église Saint-Paul, le chef-d'œuvre de Wren, réminiscence glacée de Saint-Pierre du Vatican[4]. Non seulement il ne prête aucune attention à cette première école anglaise, qui est une « école du modèle », qui cultive le portrait et se souvient de Rubens, mais il est convaincu, avec nos critiques de la Révolution et de l'Empire, que l'Angleterre sera toujours médiocre dans les arts du dessin[5]. De 1788 à 1791 il constate simplement une révolu-

1. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, 1858. Voir, dans J. David, *Louis David*, p. 653, l'analyse des livres de croquis rapportés d'Italie et dont deux sont au Louvre.

2. Quatremère, tous les classiques de la Révolution et de l'Empire, ont la passion des peintures des vases grecs, mais n'y cherchent encore que le dessin sculptural ou la pureté du trait.

3. Gros, *Malvina*, 1810 ; Gérard, *Ossian*, 1810 ; Ingres, *Le Songe d'Ossian* ; Girodet, *Fingal et Ossian*, 1802.

4. Cinquième Lettre sur les *Déplacements* des objets d'art de l'Italie, édit. 1836, p. 243.

5. *Considérat. sur les arts du dessin*, 1791, p. 65. — Cf. la même opinion dans la *Décade Philosophique*, an VIII, t. XXVI, p. 504, à propos des peintres anglais à l'Exposition de 1800. Elle est universelle alors en France.

tion dans les arts décoratifs, qu'il attribue à l'afflux des antiques à Londres et dans les châteaux. Rien dans les *Lettres à Canova*, à son second voyage (1818) : confiné avec Cockerell dans la salle du British Museum où règnent les marbres du Parthénon, il assume de gaieté de cœur « le ridicule de n'avoir vu à Londres que des statues[1] ». Au Salon de 1822, les vues prises à Lillebonne et au Havre[2], de Bonington, introduisent le paysage romantique, pur impressionnisme qui ne sert que de touches brutales et de traînées de couleurs : rien pourtant dans l'*Imitation* (1823), qui suit le Salon et y réplique. Ce sont les romantiques, de Géricault à Delacroix, et les critiques de leur parti, de Jal à Gustave Planche, qui font le succès de l'Ecole anglaise, à laquelle ils doivent tant ; mais pour le représentant de notre école classique il n'est d'attitude que le mépris à l'égard d'une peinture éprise des genres « serviles », portrait et paysage, vouée à la couleur ou plutôt à la tache, et qui ne prend à Rubens et aux Vénitiens que leurs défauts. Quatremère a dû souffrir de voir Gérard imiter Lawrence, le comte de Forbin le protéger, le gouvernement le décorer, et Gros faire l'éloge de Bonington[3].

Les classiques ne doivent pas s'adresser davantage aux Flamands ou Hollandais. Le danger ici était plus grave : Quatremère a assisté à leur faveur[4] croissante depuis les conquêtes de Bonaparte et les acquisitions de Denon : l'ouverture du Muséum central au Louvre leur a valu un triomphe[5]. Triomphe du réalisme[6] ! Ils forment Van Spaendonck, Redouté, Van Daël, peintres de fleurs, Richard et Revoil,

1. Troisième *Lettre à Canova* sur les marbres d'Elgin, p. 48 (éd. 1836).
2. *Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture.., exposés au Musée royal*. Paris, Ballard, 1822. Les œuvres citées de Bonington sont des aquarelles.
3. L. Rosenthal, *La Peinture Romantique*, p. 59, 190 sq.
4. Cf. La *Décade*, 1806, t. XLVIII, XLIX, LI ; le *Moniteur*, 2 brumaire an IX (éloge de Téniers) ; Chaussard, *Le Pausanias français*, p. 26.
5. Arrivent au Louvre, de 1796 à 1798, 71 Rubens, 15 Van Dyck, 8 Jordaens, 10 Crayer, 3 Otto Venius, 3 De Vos, 2 Quintin Messis, 3 Franz Floris, 1 Van Eyck, 6 Gérard Lairesse, 3 Paul Potter, 9 Wouwermans, 3 Rembrandt, 3 Berghem, 3 Mieris, 4 Holbein, 6 Steen, 6 Breughel, 2 V. Ostade, 2 Alb. Durer, 2 Metzu... (de Pommereul, *op. cit.*, p. 275 sq.).
6. Fr. Benoît, *L'Art franç. sous la Révolution*, p. 118 sq.

peintres de scènes domestiques et familières; David même se laisse un moment séduire au frottis argentin de Téniers. Gros vénère Rubens, dont l'ouverture du Sénat conservateur (Luxembourg) révèle à nouveau l'éclatante suite sur la *Vie de Marie de Médicis*. Ils atteignent dans les ventes des prix formidables. Ecole vulgaire pourtant, qui « rabaisse au dernier degré l'imitation de l'homme », ne réussit qu'à la laideur, trouve moyen de peindre, sous le prétexte d'une Sainte Famille, « une nourrice de village qui allaite son nourrisson » sous une cabane, ou .... « prend soin de son enfance! » Tout lui est tableau de genre : elle est « aussi remarquable par le précieux, le fini technique et la fidélité des tons, que par l'insignifiance des sujets, la bassesse des formes, des expressions, des personnages, et la nullité d'invention ». Malheureusement, entre un Teniers, « où le mécanisme de l'art est tout », et un Poussin, le peuple n'hésitera jamais[1]. Quant à Rubens, il a donné dans la galerie de Médicis des modèles de l'idéalisation de l'histoire par l'allégorie, mais là même il commet de graves fautes de goût quand il associe à de grands dignitaires du christianisme, à des cardinaux en robe rouge, un personnage mythologique, un Mercure nu; « son style de dessin est fort peu idéal », et un déplorable penchant « porte le grand coloriste à la manière incorrecte et un peu vulgaire du portrait ».

Nous ne demanderons rien non plus à l'école allemande. C'est pour l'avoir connue de près, non seulement au Louvre, mais encore en Allemagne durant sa proscription (1798-1800), que Quatremère sait la contagion qui peut sortir d'elle. S'il demande au ministre de l'Intérieur, en 1824, l'autorisation pour l'Académie des Beaux-Arts d'employer l'excédent des frais d'édition de la correspondance de N. Poussin (dont il a pris l'initiative) à l'achat, pour la bibliothèque de l'Institut, de la « *Collection de tableaux de l'école allemande et flamande* », ouvrage de Boisserée et Bertram, il n'est ici que l'interprète de ses confrères parmi lesquels

1. L'*Idéal*, p. 177 ; L'*Imitation*, p. 162, 172, 177, 238, 371-374.

L. Boisserée a des intelligences[1]. Mais à ses yeux Albert Durer reste un ingénieux technicien, que « ni l'étude de la nature (on parle de celle que le goût dirige), ni les modèles de l'antiquité n'ont pu faire sortir des errements de ce goût qu'on appelle gothique[2] ». Denner de Nuremberg lui offre l'exemple le plus frappant de l'abus du détail : la loupe fait voir dans ses portraits jusqu'aux pores et aux poils de la peau! C'est à faire aimer la délinéation primitive des plus anciennes écoles, où règne du moins « l'élément du simple[3] ». Ainsi, l'art du nord répugne à ses plus intimes aspirations : la beauté, la noblesse, le goût, le style; foncièrement naturaliste, il heurte ce néoplatonicien; pictural, c'est-à-dire épris des qualités spécifiques de la peinture, il est antipathique à ce gréco-latin qui voit les objets et les êtres, comme les peuples méditerranéens, sous la forme sculpturale, pure de lignes et de construction forte.

L'Ecole espagnole n'a pas non plus de leçons à nous donner. Du reste, elle n'est guère connue et appréciée en France que sous la monarchie de juillet[4], lorsque le baron de Faviers réunit sa galerie, dispersée en 1837; qu'une belle série de dessins, en particulier de Velasquez, entre à l'Ecole des Beaux-Arts; que le gouvernement fait acheter en Espagne par Taylor pour un million de tableaux (300), et que Thoré et Viardot commencent leurs études. C'est par Lethière, qui avait composé en Espagne même, en 1811, la collection de Lucien Bonaparte, que Quatremère semble avoir une idée, du reste superficielle, de ces peintres, « qui brillent surtout par le coloris[5] ».

Puisque les écoles septentrionales, et, parmi les autres, l'Espagne n'ont ni autorités ni modèles à nous offrir, rentrons chez nous. Devons-nous demander des exemples à notre art national du Moyen Age? Quatremère est celui de

1. *Arch. Nat.*, F^{17} 86171.
2. *Raphael*, 3e édit., 1835, p. 156.
3. L'*Idéal*, p. 123.
4. *Moniteur*, 1837, p. 780, 801, 1021.
5. *Notice historique* sur Lethière (1834).

tous les classiques qui a professé à son égard le mépris le plus complet : c'est une ignorance voulue, fière d'elle-même, et qui s'affirme comme un dogme. Winckelmann avait très justement arrêté l'Histoire de l'Art à la mort de Constantin ; « les arts dégénérés éteignaient son imagination[1] ». C'est par dilettantisme à la fois archéologique et philologique que Heyne s'est occcupé de l'art bysantin. Millin[2], Delaborde[3], Seroux d'Agincourt[4] perdent leur temps à explorer une époque « infectée de barbarie jusqu'au xve siècle[5] ». D'Agincourt surtout, en essayant de « combler l'abîme du Moyen Age » pour prendre la suite de Winckelmann, s'est lancé dans une entreprise « où la critique ne trouve qu'un labyrinthe ténébreux et le goût qu'une suite d'ouvrages sans principes et sans imitation ». Si l'auteur n'a point écrit de texte afin de laisser parler les planches gravées, c'est qu'il n'est point « de sujet moins capable d'inspirer l'écrivain que l'histoire des arts pendant cet espace de temps, où l'on peut dire qu'il n'y eut point d'art[6] ».

Pour essayer de couper court au goût qui, sous l'Empire et la Restauration, entraîne nos critiques et historiens d'art, nos artistes (Gros, David même, Ingres, Baltard, Ducis, Bouton, Richard, Révoil, Granet...) vers les xie-xve siècles[7], histoire ou légende, décor architectural, dessin que l'on s'obstine à regarder comme archaïque et naïf, Quatremère a engagé successivement deux duels : l'un contre Alexandre Lenoir et son Musée des Monuments français (de 1801 à 1816), l'autre contre Emeric David et ses admirables apologies de notre art médiéval (1816-1820). Le premier appartient à l'histoire des faits, et nous nous en occupons ailleurs[8]. Quant

1. Quatremère, article Heyne (*Biogr. univers.*, t. XX, 1817, p. 354).
2. *Antiquités Nationales*, 1790.
3. *Voyage pittoresque de la France*, 1792.
4. *Hist. de l'Art par les monuments depuis sa décadence au* IVe *siècle jusqu'à son renouvellement au* XVIe, 1811-1823.
5. Deuxième *Lettre sur les déplacements*, p. 186.
6. *Journal des Savants*, sept. 1816, p. 37.
7. Fr. Benoît, *op. cit.*, p. 141.
8. *Quatremère et son intervention dans les arts*, IIIe Partie, I, 3.

au second, il n'est pas dans l'histoire des idées esthétiques en France d'épisode plus dramatique que celui-ci, où deux hommes, en qui s'incarnent deux traditions, deux éternelles tendances d'esprit, luttent pour le triomphe de l'art national ou de l'influence étrangère, du Moyen Age ou de la Renaissance, du « gallicanisme » ou du romanisme, du naturalisme, qui est dans le génie des races septentrionales, ou du style idéalo-antique qui vient de la Grèce mal comprise et du XVI[e] siècle italien[1].

Le secrétaire perpétuel de l'Académie a déjà vaincu Lenoir, collaboré à la dispersion, en 1816, du musée des monuments français et à l'ordonnance royale qui installe sur ce foyer d'archéologie médiévale une nouvelle bastille académique, qui est l'École des Beaux-Arts, lorsque la *Storia della Scultura*[2] du comte Leopoldo Cicognara réveille le combat. C'est du reste dans le musée de Lenoir que celui-ci et Em. David ont ramassé leurs armes : mais le Vénitien, qui l'a visité en passant, n'y a trouvé que matière à mépris ; Em. David, qui l'a passionnément fréquenté, y a admiré des modèles de sincérité et d'émotion naïve.

En avril 1816 Cicognara, président de l'Académie royale de Venise et correspondant de l'Académie des Beaux-Arts restaurée, envoie à celle-ci le deuxième volume de sa *Storia*[3]. L'ouvrage dénie à la France comme à tous les pays d'Occi-

1. Ils sont encore opposés sur la question des musées, sur l'opportunité de l'enlèvement des marbres du Parthénon, sur la valeur de l'œuvre de Winckelmann, de Puget, de Pigalle, de l'art flamand... Concurrents pour une des places de membre de la section de Théorie à l'Académie des Beaux-Arts en 1815, qui ne fut point formée, ils le furent encore pour la chaire d'archéologie près la Bibliothèque du Roi en 1819 : Quatremère y fut nommé enfin en 1824. A suivre de près la carrière d'Ém. David, il est aisé de voir qu'il fut suspect au monde officiel et à l'Institut, où pourtant il entra en 1816 dans l'Académie des Inscriptions, et plus tard comme membre libre de l'Académie des Beaux-Arts.

2. *Storia della Scultura, dal suo resorgimento in Italia sino al secolo XIX, per servire di continuazione alle opere di Winkelmann e di Agincourt.* Venezia, 1813-1818, 3 vol. in-f°. Deux thèses : l'Italie fut l'initiatrice de l'Europe moderne dans les arts, et Canova est aujourd'hui l'aboutissement du long effort des siècles. — La 2e édition, Prato, 1823-1824, porte le titre *Storia... sino al secolo di Canova.*

3. *Arch. Acad. B.-A.*, proc.-verb. 20 avril, 4 mai 1816.

dent, sauf l'Italie, toute activité artistique jusqu'au grand « risorgimento » ou intervention italienne au XVIe siècle. Le secrétaire perpétuel envoie les remerciements de l'Académie, et annonce à ses confrères, sur cet « important ouvrage » déposé à la Bibliothèque de l'Institut, un rapport, qui prend de son origine quasi officielle et du *Journal des Savants*[1], où il occupe sept grands articles (1816-1819), une autorité qui impose. C'est, sous les apparences d'un compte rendu, l'affirmation de notre inaptitude naturelle à l'art, si notre génie n'est fécondé, comme à la Renaissance, par l'influence ultramontaine. Et l'on discerne entre les lignes cette insinuation implicite, que, pour vouloir depuis l'Empire secouer cette influence et retourner au gothique, l'art français revient à la barbarie de ses origines.

Emeric David, qui n'avait pas bronché lors de l'apparition de l'ouvrage de Cicognara, s'émeut de voir un membre de l'Institut, un secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, « aggraver de tout le poids de sa propre opinion » les blasphèmes de l'auteur. Frappé dans sa sensibilité artistique et dans son patriotisme, il réplique à l'un et à l'autre dans la « Revue Encyclopédique », en 1819 et en 1820, par une série d'articles[2] où l'on se demande ce qu'il faut le plus admirer : l'étendue de l'érudition archéologique, la sûreté du goût, la passion contenue. Entre les publications de Lenoir sur son Musée[3] et les premières enquêtes méthodiques d'Arcisse de Caumont[4], qui s'attache surtout à l'archéologie monumentale, c'est l'apologie, la plus savante pour l'époque et la plus entraînante, de notre art français du moyen âge.

Il la fait distribuer, en brochure, à tous les membres de l'Académie des Inscriptions[5] et de l'Académie des Beaux-

1. 1816, p. 35, 112, 217; 1817, p. 196; 1818, p. 673; 1819, p. 297, 403.

2. T. III, p. 318-326; t. IV, p. 110; t. VII, p. 117, 524.

3. La première est de 1798 (le *Musée des Monuments français*).

4. La première est l'*Essai sur l'architecture du moyen âge, particulièrement en Normandie*, 1824.

5. Proc.-verb. 13 oct. 1820 (*Arch. Acad. B.-A.*).

Arts. C'était frapper au cœur l'ennemi. Le procès-verbal de l'Académie des Beaux-Arts se contente de la mention élogieuse et des remerciements collectifs en usage en pareil cas, le tout signé de Quatremère [1].

Mais l'argumentation et l'éloquence de la brochure commencent à émouvoir les académiciens : dans la séance suivante [2] ils votent « des remerciements particuliers pour le beau zèle avec lequel l'auteur a pris la défense de la sculpture française en la vengeant des oublis et des critiques de M. Cicognara ». Emeric David demande un extrait de ce procès-verbal élogieux qui donne à sa chère doctrine la consécration de l'Institut. Quatremère fait observer à ses confrères que tel n'est point l'usage ; mais l'Académie « arrête, nonobstant, que cet extrait lui sera délivré, signé par le secrétaire » [3]. Sous le laconisme du compte rendu de cette nouvelle séance on sent la chaleur de la lutte qui met aux prises Em. David, assez audacieux pour attaquer la forteresse elle-même, le secrétaire perpétuel, qui la défend par conviction et par mission, les artistes académiciens, qui se laissent gagner par l'adversaire. Les sculpteurs, éclipsés par Canova, avaient surtout beaucoup souffert de la superstition italienne dont Cicognara venait de composer le catéchisme.

Lorsqu'Em. David, en 1823, posera sa candidature à la succession de Gois à l'Académie des Beaux-Arts, il écrira au président qu'il a eu l'intention dans ses ouvrages « de rendre justice aux hommes de talent de tous les âges, de tous les pays, de toutes les écoles » [4] ; mais il échouera. Lorsqu'en 1824 il sollicitera une pension du vicomte de la Rochefoucauld, il invoquera comme un de ses meilleurs titres sa réplique au chauvin de Venise et à l'italianisant de l'Institut en faveur de nos sculpteurs du moyen âge : « J'ai vengé l'honneur du nom français [5] ! » Mais Quatremère, en fait d'art, ne connaît

1. Proc.-verb. 14 oct. (*id.*).
2. Proc.-verb. 21 oct. (*id.*).
3. *Id.*, 4 nov. 1820.
4. *Arch. Acad. B.-A.*, dossier 1823.
5. Lettre du 23 déc. 1824 (*Arch. nat.*, O[3] 1307).

pas l'amour-propre national : germanisant en fait de doctrine et d'archéologie, il est passionnément ultra-montain en fait de goût et de style ; de l'Allemagne nous est venue la philosophie de l'art et l'Histoire de l'art antique, avec Lessing et Winckelmann ; d'Italie nous est venue, au XVIe siècle, la révélation du beau réalisé dans les œuvres. Notre originalité ne peut se dégager que dans l'imitation et la réminiscence [1] ; or le moyen âge a croupi dans sa propre ignorance. Le mouvement politique et religieux qui ramène la Restauration vers l'art du moyen âge gêne bien un peu Quatremère, comme tous les classiques de l'Institut ; loyaliste fervent, il reste obstinément attaché au beau idéal, qui, nous le savons, « est toujours un peu républicain ». Mais, fort habile, il a essayé de détourner vers les grands italiens du XVIe siècle, vers Raphaël surtout, la religiosité esthétique qui s'égarait du côté du moyen âge ; et il la fait tourner à la ruine du Musée de Lenoir, en poussant à la restitution aux églises des monuments que la Révolution en avait arrachés et que la piété toute archéologique du conservateur avait recueillis [2].

Quels sont donc ses griefs, et ceux de l'école, contre l'architecture gothique ? En dépit de quelques brefs hommages qui échappent à sa sensibilité artistique [3], « il comparerait volontiers l'effet du goût gothique... à celui des boissons narcotiques qui frappent de léthargie » [4]. L'origine de cette « bâtisse ignorante » ? Il s'en est expliqué en 1827 à de Caumont [5], tout frais arrivé à Paris, et qui venait ingénuement communiquer à ce haut personnage les bases de sa « classification chronologique » en l'assurant qu'on pouvait aimer tout à la fois le temple grec et la cathédrale, le Par-

1. Voir les *Lettres à Miranda* sur le déplacement des objets d'art de l'Italie, où le dogme de l'italianisme et du romanisme est exposé (1796).

2. Cf. la campagne contre le Musée Lenoir dans notre ouvrage cité, IIIe Partie.

3. Il affirme la supériorité de l'intérieur d'une église gothique sur l'intérieur du temple grec (*Dictionn. d'archit.*, t. I, p. 253), il est un des premiers à reconnaître l'impropriété du mot « gothique », et est bienveillant à de Caumont...

4. *Dictionn. d'Arch.*, p. 345, 586, 719.

5. De Caumont, *Mes souvenirs* (*Bulletin Monumental*, 1871, p. 60-61).

thénon et Notre-Dame de Paris, « papa et maman ». « Proles sine matre creata », lui répétait l'antiquomane : « Comment voulez-vous que, après avoir étudié l'art grec, je puisse envisager ces monuments gothiques dont les murs semblent vouloir tomber et ne tiennent debout qu'à l'aide d'une forêt de jambes de force et de contre-forts[1] ? » Leur principe ? Ce sont les « ogyves », qui ne sont que des « arêtes saillantes au lieu d'être des arêtes sans saillie[2] » ; théoricien de l'architecture, il n'a rien compris à la fonction propre des nervures croisées et au système nouveau d'équilibre qu'elles engendrent. Le caractère de cette architecture ? C'est la suppression des ordres grecs et par suite « le désordre ordonné »[3]. Ni symétrie, ni « vertu proportionnelle » réductible en rapports chiffrés, ni économie des détails. C'est un double défi à la nature et à la raison[4].

Aussi déplore-t-il « qu'un palais, refait depuis sous le nom d'Hôtel de Clugny, ait été bâti dans le goût gothique aux dépens des thermes »[5] de Julien, la belle ruine antique, qu'il a contribué à dégager, à restaurer, et à faire acheter par la Ville de Paris. En 1822, Verdier, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, y vient lire des *Observations relatives à l'étymologie du mot ogyve et à la formation des voûtes gothiques*[6] ; la discussion qui suit, en deux séances, est si

1. C'est exactement le « paradoxe architectural », le « système compliqué », qui « renfermait en lui-même un principe de mort » d'Ernest Renan (*Hist. Littéraire de la France*, t. XXIV, p. 703, 704).

2. *Dictionn. d'Arch.*, 1832.

3. *Journal des Savants*, sept. 1816, p. 44. — Inutile de dire que si Quatremère la retire aux Goths, qu'il admire comme s'étant ralliés à la civilisation antique, ce n'est pas pour la reconnaître comme française : « L'architecture gothique n'a point de patrie, n'est l'invention d'aucun peuple ni d'aucun siècle : elle est uniquement, soit la dégénération de l'architecture antique, soit le mélange du goût de l'orient avec celui de cette architecture abatardie, mélange qui, combiné par le hasard dans des temps d'ignorance, fut moins un art que l'absence de l'art. » (*Id.*)

4. Quatremère, qui a fortement montré que le temple antique a pour origine la construction en bois, ne se doute pas que la même démonstration sera tentée par Courajod (*Leçons du Louvre*, t. I) pour la colonne et le pilier gothiques.

5. *Descript. de Paris*, 2e partie, 1808, p. 48.

6. *Arch. Acad. B.-A.*, Proc.-verb. 16 février 1822.

âpre, qu'on en ajourne les « résultats » par deux fois. *L'Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes* [1] ne fait mention « d'aucun ouvrage, d'aucun architecte du genre appelé gothique », et le *Dictionnaire encyclopédique d'architecture* omet systématiquement tous les termes qui désignent les vivants organes de la construction [2]. « Les romantiques voudraient remettre ce singulier style à la mode, grand bien leur fasse ! » Il a eu le chagrin, l'année qui précéda sa retraite (1839), d'entendre Em. David lire à l'Académie des Inscriptions son *Mémoire sur la dénomination et les règles de l'architecture dite gothique* [3], savante apologie ; et, peu avant sa mort, en 1845, il a pu lire dans les « Annales Archéologiques » [4], si le déclin de ses facultés le lui a permis, la vive randonnée de Lassus contre ses doctrines. Plus tard, Viollet-le-Duc, lorsqu'il prenait à partie les erreurs « de cet auteur sérieux, éclairé, un des plus distingués qui ont écrit sur l'architure », achevait un vaincu [5].

Il n'y a pas de sculpture française au moyen âge. Cicognara, qui consacre une brève page à ces onze siècles d'art, l'a prouvé ; « à peine peut-on citer, avant le xve siècle, le nom d'un seul sculpteur. Les noms des auteurs du tombeau de Philippe le Hardi à Dijon, Claux de Wurne et Claux Sluter, Alsaciens, semblent indiquer que ces artistes appartenaient à l'école allemande, et l'ouvrage de ces sculpteurs, les plus anciens qu'on connaisse, date de 1404 » [6]. C'était faire servir un fait en partie exact à une doctrine fausse. Quatremère n'a pas eu la joie de connaître les innombrables sculpteurs et peintres flamands des xive et xve siècles, qui

1. 1830. Cf. la Préface, p. vii.
2. Accolade, ambon, arcature, billette, clocheton, formeret, lancette... (cf. Ch. Blanc, *Gaz. B.-A.*, 2e période, t. XVI, p. 247.
3. Le 10 août 1838 ; publié par Paul Jacob en 1853 à la suite de l'*Histoire de la sculpture grecque* d'Ém. David.
4. 1845, t. II, p. 69, *De l'art et de l'archéologie*.
5. *Dictionn. raisonné d'Arch.*, t. VI, à l'article « goût ».
6. *Journal des Savants*, oct. 1816, p. 118 — et encore : « Aux xiiie, xive et xve siècles la sculpture, ou n'était pas pratiquée hors de l'Italie, ou ne l'était que par des artistes italiens » (*id.*, p. 39). La première œuvre vraiment française est le tombeau de François II à Nantes, et il est de 1507 !

viennent travailler en France et qui ont fait transférer à la Flandre la gloire d'initiatrice retirée à l'Italie. Flandre d'abord quand il s'agissait d'éveiller la France au naturalisme, Italie ensuite quand il a fallu lui révéler l'antiquité et le style, ce fut toujours l'influence étrangère ! Le XIIIe siècle, qui n'est ni flamand ni italien, n'a pas de nationalité, puisqu'il est d'après eux anonyme. En esprit classique, avec la conception aristocratique ou héroïque de l'histoire et la conception individuelle et nominale du génie, ce qui est anonyme ne compte point. Aussi l'anonymat des maîtres d'œuvre et des imagiers gothiques est-il un article de foi. L'ignorance de Quatremère et des classiques leur est devenue un dogme, que les romantiques se sont empressés de recueillir parce qu'il flattait leur partialité en faveur des foules et du mystère. Quatremère, qui connaît le Musée des monuments français, n'y voit, pour les époques antérieures au XVIe siècle, que des statues d'une « maussade bonhomie... qui ne dit rien à l'esprit »[1]. Cette fois encore Em. David proteste avec indignation dans la « Revue encyclopédique » (1819-1820) : « Du XIe au XVe siècle on exécutait en France beaucoup plus de sculptures qu'il ne s'en fait aujourd'hui, et c'étaient des sculpteurs français » ; les textes qu'il avance comme preuves forment un véritable corpus, le seul que nous ayons encore pour l'histoire de la sculpture au moyen âge ; et la nomenclature des œuvres, qui commence avec les sarcophages d'Arles, parcourt les abbatiales romanes, les cathédrales du XIIIe siècle, et finit avec le jubé d'Albi, ressemble à une litanie sacrée[2]. Il recommence en pleine Académie des Beaux-Arts, en présence de Quatremère de Quincy, en 1826, par la lecture des *Recherches sur les sculpteurs en France jusqu'en 1532*, et en 1829, par la lecture de son *Tableau historique des productions de l'École française depuis les premiers temps de la monarchie jusqu'à la mort de Henri IV*[3]. Mais il ne pouvait convaincre Quatre-

1. *Réflexions critiques sur les mausolées,* p. 86.
2. *Rev. Encyclop.* t. III p. 535, et t. IV, p. 118, 119, 386.
3. *Arch. Acad. B.-A.*, Proc.-verb. 28 oct. 1826, 25 avril 1829, 4 sept. 1830.

mètre qui nie, non l'existence de ces œuvres, mais leur valeur artistique pour l'historien.

La peinture du moyen âge est dans un égal néant. Quatremère, qui a pourtant plaidé dans le *Jupiter Olympien* (1814) pour la polychromie matérielle de la statuaire, et timidement pour la polychromie superficielle des teintes, n'a qu'aversion pour le « coloriage » intense des statues de l'époque « gothique ». Aucune bienveillance non plus pour le vitrail ou peinture sur verre, sorte de travail de « manufacture » à « configurations coloriées »[1], obscur et triste. Ni les articles déjà cités d'Em. David, ni son *Discours historique sur la peinture moderne*[2] (1812) ne lui ont révélé la peinture murale, pas plus que l'*Histoire chronologique des Arts du dessin* (1806-1808), de Langlès et Lafitte, d'après les manuscrits de la Bibliothèque impériale, ne lui avait révélé nos écoles de miniaturistes. Pourtant il analyse et recommande à nos artistes, en 1821, les peintures du *Codex homericus* de l'Ambrosienne ! Mais elles sont encore proches de l'antiquité (ve siècle), probablement la répétition d'un original plus ancien, italiennes d'origine, antiques de sujet, éditées par l'italien Angelo Maï, humaniste de la Renaissance égaré au xixe siècle ; et enfin l'édition du Codex lui a été envoyée et recommandée par son ami Canova[3] !

Quelle que soit son hostilité fanatique à l'égard de l'art du moyen âge parce que celui-ci n'a connu ni l'antiquité ni l'art italien renouvelé, il faut lui savoir gré d'avoir attaché l'autorité de son nom et de ses fonctions au vieux préjugé qu'il tenait de la Renaissance elle-même et des deux siècles classiques qui l'ont suivie : c'est lui qui a provoqué le magnifique mouvement de protestation qui, après Alexandre Lenoir et Emeric David, a induit les Clarac[4], les Vitet[5], les

1. *Dictionn. méthodique d'Archit.*, t. III, p. 600.

2. *Magaz. Encyclop.*, 1812 ; c'est le Disc. préliminaire en tête du 4e vol. du Musée Napoléon (1811) ; réimprimé par Jacob. Paris, 1842 et 1863, sous le titre *Histoire de la Peinture au Moyen Age.*

3. *Journal des Savants*, 1821, p. 335 sq.

4. *Musée de Sculpt.*, t. I, p. 262.

5. Voir *Gaz. B.-A.*, 2e pér., t. XXII, p. 210.

Mérimée, les Courajod...[1], à prouver la vie intense, l'originalité indépendante au XIIIe siècle, enfin l'universelle ou « catholique » expansion de notre art gothique. La preuve en est que presque tous les médiévistes depuis Em. David, sauf peut-être Clarac qui est par tant de côtés son disciple, l'ont pris à parti.

Nous n'irons pas chercher nos autorités modernes dans notre Renaissance, puisqu'il est entendu, d'après son propre témoignage, qu'elle n'est telle que parce que « le génie italien y préside »[2]. Elargissant à l'infini les conséquences des expéditions de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier en Italie, d'où « ils rapportent le goût des arts » et « ramènent des colonies d'artistes »[3], et surtout omettant toute distinction chronologique entre le début et la fin du siècle, il enfonce dans les esprits ce paradoxe, déjà ancien de trois siècles, que « les arts ne furent pas indigènes chez nous, mais transplantés »[4]:

« Presque tous les monuments, écrit-il, en font foi. Il ne s'agit que d'interroger les sculptures du Louvre, celles des tombeaux de Saint-Denis, les peintures de Fontainebleau, les statues équestres de Henri IV et de Louis XIII, l'Hôtel de Ville de Paris, le pont Notre-Dame et celui de l'Hôtel-Dieu, tous ouvrages dus à des artistes italiens »[5]. Mais Quatremère joue de malheur à la fois sur les questions de fait et sur les appréciations : Emeric David proclame bien haut que François Ier et les italiens de Fontainebleau, Rosso, Primatice, Cellini, « ont égaré, non revivifié notre école » : leur dessin systématique, qui « se ressentait de la décadence italienne », n'a substitué qu'un style de convention à la manière simple et franche de nos maîtres[6]. Pour les faits eux-mêmes,

1. *Leçons du Louvre*, t. III, p. 229.
2. *Considérat. sur les arts du dessin*, p. 84.
3. *Journal des Savants*, déc. 1816, p. 227.
4. Cf. aussi la *Décade*, an XII, t. XXXIX, p. 31.
5. *Considérat. sur les arts du dessin*. — Pour lui, il n'est pas douteux que J. Goujon ne se soit formé en Italie.
6. *Rev. encyclop.*, t. VII, p. 123. « Il est résulté de cette révolution un mal réel pour la France. Livrés à leurs propres inspirations et éclairés par les

Emeric David ramène déjà fra Giocondo à la mesure d'un demi-inconnu [1], et signale en Jacques d'Angoulême un « sculpteur français du XVI[e] siècle » [2]. A ce propos encore, c'est à l'Académie des Beaux-Arts qu'il porte le débat, sur le lieu même où il faut vaincre.

Dès 1830 il a partie gagnée près de tous ceux que n'aveuglait pas le parti pris. Le « Moniteur » lui-même [3], rendant compte de l'*Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, remarque avec malice qu'en Italie Quatremère « ferme les yeux devant le *sesto acuto* et autres insignes gothiques de la cathédrale de Florence » pour n'en voir que le grandiose, et « oublie les découpures du Baptistère de Pise en faveur de la simplicité du plan et des colonnes antiques » ; en France, comme il ne s'attache qu'aux noms, l'auteur ne peut commencer l'étude de l'architecture de la Renaissance qu'à la deuxième moitié du siècle, avec Philibert Delorme, Bullant et Pierre Lescot ; mais avant, il y a eu Blois, Amboise, Chambord ! A l'époque où le « Moniteur » proteste ainsi, ces édifices sont encore anonymes. Quatremère s'arrête donc à ce dilemme : dans notre histoire de l'art, ou une œuvre est collective et anonyme, et elle ne compte pas, car le génie n'est jamais anonyme ; ou elle est d'un artiste italien ou franco-italien. Malgré tous les démentis que les documents découverts infligent à Quatremère en faveur des architectes français de race et de goût, des Trinqueau, Senault, Fain, Leroux, Chambige, etc..., le débat institué depuis 1816 par Quatremère-Cicognara et Lenoir-Emeric David sur la question des sources de notre Renaissance et sur la signification de ce mot même, dure encore [4]. Et Quatremère a laissé des disciples.

maîtres naïfs et déjà savants qui les avaient précédés, Goujon, Bullant, Bontemps, Germain Pilon et autres se seraient montrés infailliblement bien supérieurs à ce qu'ils sont en effet. »

1. *Arch. Acad. B.-A.*, Proc.-verb. 22 juin 1816.
2. *Id.*, 26 août 1820.
3. 6 mars, p. 260.
4. Voir d'un côté les *Leçons du Louvre* de Courajod ; P. Vitry, *Mich. Colombe et la sculpt. franç. de son temps*, 1901 ; les ouvrages de M. Marius Vachon sur

Notre art du XVIIe siècle lui paraît plus impropre encore que notre art du moyen âge à fournir des modèles à l'école classique. Il imite toujours l'Italie ; et il le fallait bien, puisque « l'école française sous Louis XIV ne trouvait pas dans ses antécédents un caractère original et qui appartint en propre à la nation »[1]. Mais cette fois les arts, en Italie, « étaient à leur troisième époque : celle des règles. Le nôtre ne put recueillir que les rejets d'une troisième coupe.... Ce fut une vieille jeunesse, et de peu de durée »[2]. Voilà une constatation intéressante et juste ; malheureusement Quatremère se garde de marquer l'évolution du goût dans ce fameux « siècle de Louis XIV », que son esprit unitaire considère en bloc. Tout au plus consent-il à atténuer un peu, en faveur de Simon Guillain, de Jacques Sarrazin, des Anguier, de Lepautre, de Desjardins, de Van Clèves[3], la tranchante sévérité de Cicognara. A ne juger que l'ensemble, l'influence de l'énorme basilique de Saint-Pierre lui paraît avoir été néfaste sur la sculpture italienne et sur la nôtre, qu'elle a encouragées au style théâtral[4]. L'influence du Bernin est survenue, avec ses effets de peinture, ses masses contrastées comme en un tableau, ses mollesses, nuages, draperies, morts et squelettes, résurrections et enlèvements. Comme ses mausolées, les nôtres, pendant deux siècles, ne seront que poèmes, drames ou tableaux[5]. En peinture, ne parlons pas de Poussin, qui est né en France, comme dit Cicognara[6], par les « bizzarrie dell' accidente », ni de Claude Gellée : leur art est italien. Nos peintres du XVIIe siècle ne sont « que de médiocres élèves des Carrache ». Lebrun est

l'*Hôtel de Ville de Paris* (1903) et sur les Chambige (1907) ; les récentes enquêtes ou découvertes sur l'expansion de notre sculpture gothique en Italie aux XIVe et XVe siècles. — D'autre part, la thèse des italianisants A. de Montaiglon, G. d'Adda, Eugène Müntz, Louis Dimier...

1. *Journal des Savants*, 1819, p. 405.
2. *Considérat. sur les arts du dessin*, p. 85.
3. *Journal des Savants*, 1819, p. 410 sq.
4. *Id.*, p. 407.
5. *Réflexions sur les mausolées*, p. 85.
6. *Storia della Scult.*, t. III, p. 141.

un grand artiste qui pratique excellemment l'allégorie aux plafonds de Versailles, Le Sueur a la tendresse et le charme; mais tous deux sont des élèves des Bolonais, et les Bolonais sont des peintres de décadence [1]. Quatremère a ici le double mérite, d'avoir mis en lumière l'influence considérable des écoles bolonaise et romaine (Pierre de Cortone) sur nos artistes, et d'avoir franchement avoué, malgré Cicognara, que cette fois c'est d'Italie qu'est venue la corruption. Il y a Italie et Italie : il n'est que de savoir choisir.

Il est à peine utile de déclarer que l'Ecole classique ne prendra pas ses autorités ou ses exemples dans le XVIIIe siècle. La décadence de l'art date de la mort de Louis XIV. Toute l'œuvre de Quatremère, entre 1791 et 1830, apologie du système idéal, de l'antique, du colossal, est une réaction énergique contre cet art de « pygmées » [2], qui réduisit le beau au joli, le palais à la petite maison, le salon au boudoir, la fresque au trumeau, la peinture d'histoire à la miniature; qui pratiqua, comme Pigalle, jusqu'à un réalisme « dégoûtant », « l'école du modèle », c'est-à-dire la vérité anatomique, et confondit jusqu'à l'identité des effets la sculpture et la peinture. Et sa préoccupation est de prévenir le retour de ces errements, que le romantisme va reprendre. Le goût antique n'est revenu que dans le dernier tiers du siècle, avec Bouchardon et Julien, Drouais, Vincent et David, avec l'influence des découvertes d'Herculanum et celle de Winckelmann. Or, par toutes ces voies, il nous revient d'Italie.

1. *Journal des Savants*, 1819, p. 404.

2. *Considérat. sur les arts du dessin*, p. 86. — *Journal des Savants*, 1819, p. 303. — *Notice historique* sur Girodet, 1825. — « Les arts n'ont de protection que dans les antichambres des courtisanes. Comme si la race humaine eût subitement diminuée de proportion, toutes les habitations diminuèrent. Les palais se changèrent en modiques maisons..., les salons devinrent des boudoirs; les arts furent obligés de se rapetisser au niveau de leurs modèles. La miniature devint la peinture d'histoire de cette génération de pygmées. La proportion des tableaux et des statues fut déterminée par les trumeaux des croisées et les chambranles des cheminées; le luxe puéril des glaces, l'éclat des étoffes, et en dernier lieu l'économie des papiers fermèrent pour jamais l'entrée des palais à tout tableau qui eût osé retracer l'ancienne proportion de la race humaine. »

Ainsi tous les chemins nous ramènent du septentrion au midi, vers les rives glorieuses de la Méditerranée, en Italie, surtout à Rome. Puisque le moyen âge est un vide dans l'histoire de l'art, que le XVIIIe siècle en est la décadence, qu'aux seules époques où notre art fasse figure, c'est-à-dire aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, il n'est qu'un reflet du goût italo-antique, reprenons la route que nos pères ont parcourue trois fois en franchissant les monts. Après avoir demandé à Phidias, c'est-à-dire à l'art grec de la grande époque, de nous interpréter la nature, allons demander à l'art italien d'adapter la pure beauté antique à notre sentiment moderne.

II

LA PEINTURE ITALIENNE; LES PRIMITIFS ET LES SECENTISTES; LES ÉCOLES VÉNITIENNE ET FLORENTINE. LA PRÉÉMINENCE DE L'ÉCOLE ROMAINE ET DE RAPHAEL.

David et son école mettaient « la plus simple composition tirée d'un vase étrusque au-dessus des ouvrages nouvellement apportés d'Italie »[1]. C'est que la peinture des vases leur paraissait elle-même sculpturale, tandis que la peinture italienne n'a pas connu ou a peu écouté les graves leçons de la statuaire antique. De là, dans toute l'école davidienne, l'archéologie des sujets, la raideur et la sécheresse de la forme, dans l'expression l'excès de l'énergie ou de la sérénité. Il n'y a point de sourire dans l'œuvre de David, portraits mis à part, et bien peu de tendresse ou seulement de douceur. Certes, Quatremère partage avec beaucoup d'autres le mérite d'avoir aperçu le mal et désiré le remède[2]; mais son *Raphaël* (1824) est la plus notoire tentative pour redemander à l'art italien, c'est-à-dire à la peinture italienne, un peu de détente.

1. Delécluze, *Souvenirs*, p. 210, et *Moniteur*, 3 mai 1822 (article signé E. J. D., c'est-à-dire Delécluze). A Florence, en 1780, David ne prête aucune attention aux fresques des Églises, ni aux tableaux : il se préoccupe d'obtenir du directeur de la Galerie des Offices l'autorisation « de profiter de quelques bas-reliefs, de prendre dessus de légères intentions » (*Nouv. Arch. de l'Art français*, 1874-1875, p. 379). Dans les 12 livres de croquis conservés (2 au Louvre), l'antique l'emporte de beaucoup (cf. J. Guiffrey et P. Marcel, *Inventaire des dessins du Louvre*, t. IV).

2. Dès l'Empire, les protestations s'élèvent. Voir le *Rapport de Lebreton* à l'Empereur en 1808, p. 44. C'est là l'explication de la vogue inouïe de Canova, qui entre 1804 et 1822 installe la grâce à côté de la noblesse guindée. Mais c'est la Restauration surtout qui proteste : cf. R. Rochette dans le *Moniteur*, 19 déc. 1820, Thiers dans la *Revue Européenne* de 1824, etc.

Mais dans quelle époque et dans quelle école chercher le grand modèle de l'art moderne à mettre à côté de Phidias et, d'une façon générale, à côté de l'art antique? Le *Raphaël,* en donnant la réponse, nous donne un document sur l'attitude logique, nécessaire, des classiques de 1800 à 1830 devant l'adolescence, la maturité et le déclin de la peinture italienne, qui ont tour à tour profondément agi sur notre art français.

Quatremère veut d'abord écarter les primitifs, c'est-à-dire tous les peintres antérieurs à Raphaël ; il faut détourner d'eux l'attrait malsain auquel cèdent amateurs, peintres et critiques depuis le Consulat. C'est le Consulat, en effet, qui nous les a révélés : sous les yeux de Quatremère les « guerres de la Liberté », c'est-à-dire les conquêtes de Bonaparte, ont apporté en France ces dangereux ennemis de l'académisme ; de 1796 à 1798, et durant tout l'Empire, le Museum national, puis Musée Napoléon, ne cesse de s'enrichir des peintres du trecento et du quattrocento : les toscans de Cimabue à Giotto, les ombriens de Niccolo Alunno à « Perrugin », les Padouans avec Mantegna, les Vénitiens avec Carpaccio, etc., viennent étaler leur « naïveté » insidieuse [1]. Quatremère avait prévu ce danger lorsqu'en 1796 il avait mené campagne contre les déprédations imminentes du général en chef de l'armée d'Italie. En 1815 il contribue à faire restituer les primitifs du Louvre aux églises et couvents d'Italie, comme il essaie de faire restituer les sculptures gothiques du Musée des Monuments français aux églises et couvents de France ; ici et là gothicisme, quattrocentisme, sont les deux faces d'un même ennemi : l'art antérieur aux règles.

Mais les restitutions, d'ailleurs incomplètes [2], ne réussissent

1. Dès 1798 le général de Pommereul, dans son *État des objets d'arts dont nos musées ont été enrichis dans les guerres de la Liberté*, signale 6 Mantegna et 17 Perugin (traduction de l'*Art de voir dans les Beaux-Arts*, de Milizia, p. 275). En 1811 Denon rapporte d'Italie une très riche collection de Quattrocentistes qui compose presque tout le fonds du Louvre actuel.

2. L'énergie de Denon et de Lavallée, le dédain de Canova et des représentants des États italiens pour la peinture antérieure à la Renaissance nous en conservent la plus grande partie (voir Roger Peyre, *Répertoire chronologique de*

pas à arrêter le goût de l'Empire, oppressé de l'académisme davidien, pour « l'enfance de l'art ». Ce goût ne fait que croître à partir de 1816, date à laquelle Quatremère, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, devient le régent de l'art officiel. La religiosité même de la Restauration est propice à ces pieux « enlumineurs » : le Couronnement de la Vierge, de l'Angelico, passe dans la galerie privée du Roi[1]. Les collectionneurs, précisément des amis de Quatremère, accueillent ou recherchent les vieux peintres : Artaud, qui a patiemment recueilli de 1801 à 1807, à Florence et à Rome, cent cinquante maîtres anciens depuis les byzantins du XIIe siècle[2], retourne en Italie en 1819 pour rassembler les matériaux de la publication gravée qu'il prépare ; il avoue sa fierté de posséder « soixante-quinze tableaux antérieurs au Masaccio et un grand nombre d'autres dont le moins ancien est du Pérugin ». Depuis que la chute de l'Empire a mis fin à ses fructueuses missions en Italie, le délicat Denon jouit en paix de sa galerie, très ouverte aux amateurs : il y a des Filippo Lippi, des Lorenzo di Credi, des Perugin[3]. Quatremère fait encore allusion à celle de son ami Dufourny, un des hommes qui ont le mieux connu le moyen âge italien.

Les historiens et critiques suivent les amateurs : l'*Histoire de l'Art par les Monuments depuis sa décadence au* IVe *siècle jusqu'à son renouvellement au* XVIe *siècle* (1808-1823), de

l'Hist. des Beaux-Arts, p. 487, Lafenestre, *Le Louvre* : École Italienne, *passim*, et Charles Saunier, *Les Conquêtes de la Révolution et de l'Empire*, p. 167) : La Vierge aux Anges de Cimabuë, le Couronnement de la Vierge de Giov. de Fiesole, la Vierge glorieuse de Filippo Lippi, la Vierge et l'enfant de Lor. di Credi, la Visitation de Dom. Ghirlandajo, le Magnificat de Botticelli, la predelle de Taddeo Gaddi, le saint François de Giotto, le triomphe de saint Thomas de B. Gozzoli, le Calvaire et la Vierge de la Victoire de Mantegna, le combat de l'Amour et de la Chasteté du Perugin.....

1. Le charme du chef-d'œuvre mystique paraît avoir séduit la critique et l'histoire de l'Art : cf. le *Couronnement de la Vierge et Miracles de Saint Dominique de Jean de Fiesole*, en 15 planches par Guillaume Ternite, et Notice par de Schlegel. Paris, 1817, in-f°, et les *Annales Encyclop.*, 1817, t. VI, p. 313.

2. Cf. ses *Considérations sur l'état de la Peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphael*, 1808-1811, d'après sa collection.

3. *Description des objets d'art qui composent le cabinet de feu M. le Baron Vivant Denon*... Paris, 1826 ; cf. surtout à partir du n° 523.

d'Agincourt, est malgré les insinuations du titre une formidable réplique à l'*Histoire de l'Art,* de Winckelmann, qui s'était arrêté de parti pris à la mort de Constantin comme à la mort de l'Art même[1] ; les Giotto d'Assise, les Memmi de Sienne, les Orgagna, Taddeo Gaddi et Masaccio de Florence, presque tous les quattrocentistes jusqu'à Pérugin, maître de Raphaël, sont reproduits en quelques spécimens choisis, par un trait gravé qui s'essaie à rendre leur sincérité et leur vertu d'expression. Quatremère estime que ce trait embellit les originaux et que le texte de l'ouvrage n'est si pauvre à côté du luxe des planches que parce que l'historien n'a trouvé rien à dire dans « les abîmes du moyen âge! »[2]. Le tome VI et dernier paraît en 1823, juste à point pour se heurter à l'*Imitation* de Quatremère, dont le classicisme se propose de bousculer cette « timide routine » des anciennes écoles.

Emeric David, lui aussi, défend Giotto comme il a défendu nos vieux maîtres gothiques[3] : en 1816 il écrit sur les fresques d'Assise, « chef-d'œuvre de noblesse et de naïveté », et sur « les petits chefs-d'œuvre de Santa Croce », un article où perce cette idée fixe, bien faite pour épouvanter Quatremère, qu'à travers les miniatures des manuscrits byzantins et les peintures de Cimabue, c'est l'art « des Grecs modernes » qui refleurit avec Giotto et fait « la Renaissance de l'art ». La vertu latente de l'art grec s'est perpétuée à travers toutes les dégénérescences. Des byzantins aux quattrocentistes et aux peintres du XVIe siècle, voilà donc la continuité naturelle de l'évolution affirmée par l'historien qui, le mieux informé alors sur l'art du moyen âge, ne soupçonnait pas que Giotto doit peut-être plus encore à nos imagiers gothiques qu'aux peintres grecs[4]. La même année (1816), Gault de Saint-

1. *Hist. de l'Art,* l. VI, chap. VIII : « Après le règne de Constantin l'Histoire fait peu mention de l'art. »

2. *Notice historique sur Dufourny,* 1822. Quatremère et l'Institut auraient été plus sévères à cet admirable recueil si L. Dufourny, intime de Quatremère et l'un des membres les plus éminents de l'Académie des Beaux-Arts, n'en avait été le véritable metteur en œuvre.

3. *Biograph. univers.,* t. XVII, p. 421 (1816).

4. Alexandre Lenoir partage l'admiration d'Emeric David pour Cimabuë,

Germain commence son *Guide des amateurs* par l'étude « Des anciennes peintures » : c'est dans la collection de son ami Artaud, « la plus curieuse qui existe », qu'il a pris ce goût de l'archaïsme[1]. En 1817, Schlegel, le traducteur de Dante (1804), consacre une notice au Couronnement de la Vierge et aux Miracles de saint Dominique, le tableau de fra Giovanni de Fiesole laissé au Louvre par les alliés en 1815[2]. Stendhal, enfin, dans cette même *Histoire de la Peinture en Italie* (1817) où il fait siennes certaines idées de Quatremère sur l'idéal, décerne du « génie » à Masaccio, qu'il se reproche de trop aimer, admire Cimabue, Giotto, Filippo Lippi, « l'un des plus grands peintres », et Benozzo Gozzoli pour son « imitation naïve et vive de la nature »[3]. Presque tous ces historiens savent gré aux peintres du XIVe et du XVe siècle moins de ce qu'ils ont que de ce qui leur manque : cette naïveté « gothique » est un muet reproche à la perfection que les règles assurent mécaniquement. Voilà qui est grave pour l'académisme sur lequel veille le secrétaire perpétuel ! « Que nous serions heureux, écrit Stendhal, au lieu de la manie du style à l'antique, de pouvoir en revenir au siècle de Ghirlandajo ! Nos artistes alors seraient au moins en état de copier la nature comme au miroir[4] ! » Il applaudit l'allemand Cornelius de s'adresser à ces

studieux « des belles statues antiques » : « rien ne rappelle mieux les belles peintures de l'antiquité que les siennes; il est le lien entre elles et la peinture moderne. » (*Biogr. univers.*, t. VIII, 1813, p. 558 sq.).

1. *Moniteur*, 28 août 1816.

2. *Annales encycl.*, 1817, t. VI, p. 313. Winckelm. y est attaqué pour avoir méconnu les primitifs italiens.

3. Édit. de 1892 chez C. Lévy, p. 89, 96, 99 et passim. Il dit de Masaccio : « Je l'aime trop », et encore : « Nos peintres modernes médisant de Masaccio ou de Giotto, c'est Marmontel, secrétaire perpétuel de l'Académie française, présentant en toute modestie ses petites observations critiques sur Rotrou » (p. 73).

4. *Rome, Naples et Florence*, 1817, p. 22. « Filippo Lippi ou le frère Ange de Fiesole, quand le hasard leur faisait rencontrer une tête angélique, la copiaient exactement. C'est ce qui rend si attachante l'étude des peintres de la deuxième moitié du XVe siècle. Je conçois que M. Cornelius et les autres peintres allemands de Rome les aient pris pour modèles. » Voilà le héraut de Canova déjà propice aux « nazaréens », qu'il croit du reste séduits par le natura-

vieux modèles ; « qui ne préférerait Ghirlandajo à Girodet ? » Et Paillot de Montabert, de son côté, demande instamment aux artistes de « consulter Masaccio »[1].

Ils l'ont fait. Quatremère avait assisté sous l'Empire à ce curieux mouvement né dans l'atelier même de David, et de l'excès même de son académisme. Il avait sans doute entendu le maître lui-même, son ami, vanter à ses heures perdues Giotto, fra Angelico, « surtout Perugin », qu'il cherche à imiter en composant son Léonidas sur un seul plan, et avec des figures isolées les unes des autres[2]. Il a probablement entendu Maurice Quay et la secte des « Penseurs » honnir tout ce qui n'était pas antérieur à Raphaël comme tout ce qui n'a pas précédé Phidias, et proscrire la Renaissance comme une décadence[3]. Agrégé en 1804 à la classe des Beaux-Arts de l'Institut, il a entendu les protestations réitérées de J. Lebreton, de Ménageot, de Vincent, contre ce « délire » des jeunes (Broc, Granger, Heim. les deux Franque, Ingres) qui affectent le fini, un dessin mesquin, raide et bizarre, et reculent vers « l'enfance de l'Art »[4].

Lorsqu'il assume officiellement en 1816 la mission de protéger les saines doctrines, on eût pu croire que ces égarements avaient cessé avec l'Empire ; en 1814, Joachim Lebreton, son prédécesseur, se flattait déjà de ce résultat comme d'une victoire de la classe des Beaux-Arts. Quelle illusion ! de 1816 à 1824, à Rome, puis à Florence, Ingres respire avec bonheur

lisme des Quattrocentistes. « En 1500, on appelait beau ce qui était fidèlement imité ; le beau idéal eût passé pour incorrection » (*La Peinture en Italie*, p. 110).

1. *Dissertation sur les peintures du Moyen Age*. Paris, 1812, et *Traité de Peinture*, t. I, 1829, p. 466, 473 ; t. III, p. 7. Significative est l'opinion de Mme de Staël, dont la réceptivité féminine enregistre les idées exprimées autour d'elle : elle admire chez A. Mantegna, chez Perugin, « ce naturel dans la manière d'être » qui fait contraste avec l'expression souvent théâtrale des peintres de son temps (*Corinne*, 1807, édit. 1841, p. 188).

2. Delécluze, *Louis David*, p. 219-220.

3. *Id.*, p. 72, 436 ; *Biogr. univers.*, article *David* par Petitot ; F. Benoît, *L'Art sous la Révolution et l'Empire*, p. 314 sq.

4. Rapport de Lebreton à l'Empereur, 1808, p. 113 ; rapport de Vincent, en 1813, sur les envois de Rome (*Arch. de l'Institut*).

dans l'atmosphère du « divin Masaccio » et de « l'incomparable Ghirlandajo », dessine Buffalmaco au Campo Santo de Pise et envoie à Paris des œuvres d'un subtil archaïsme comme la Françoise de Rimini et Paolo Malatesta (1819), si florentine de décor et de style, Roger et Angélique (Sal. 1819) où Keratry retrouve avec colère le Perugin, la variante de la Chapelle Sixtine enfin où se déroulent, sur la paroi, les fresques du Pérugin, de Ghirlandajo et de Luca Signorelli[1]. Est-ce par allusion à Ingres que Quatremère blâme en 1817 du haut de la tribune de l'Institut « la manie de singer le style suranné des anciennes écoles »[2]? Mais l'Institut fait mieux que le blâmer : il se l'agrège comme membre associé en 1823 et comme académicien en 1825. Nul doute que Quatremère n'ait été pour beaucoup dans l'évolution, d'ailleurs plus apparente que réelle, qui ramène Ingres des primitifs à Raphaël[3]. Au Salon de 1822 Granet envoie un Intérieur d'Assise avec les fresques du Trecento. Le Salon de 1824 offre la Françoise de Rimini apparaissant au Dante, de Scheffer, le Filippo Lippi et Lucrezia Buti de Delaroche, la Lecture de Dante de P. Lecomte ; or, les trois peintres passent pour romantiques[4]. C'est précisément l'année ou Quatremère lance son *Raphaël* pour tâcher d'intercepter ce mouvement qui, bientôt, entraînera Amaury Duval, Orsel et Perin, Mottez, Hippolyte Flandrin, vers les lointains prédécesseurs du maître.

Les raisons qui expliquent le goût des jeunes et des romantiques pour les deux siècles qui ont préparé la Renais-

1. *Invent. des Richesses d'art*, Province, t. VII, p. 218-222, et *Recueil* de Réveil, 1re et 2e parties.

2. *Notice historique* sur Vincent, 1817.

3. Cf. R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, IVe Partie.

4. Il est à noter que si beaucoup de romantiques sont attirés par le XIVe et le XVe siècle italien, certains, comme Delacroix, leur restent sévères. « Le Giotto, dit Delacroix, fit un certain tableau qui ravit d'enthousiasme toute la population de Florence. On rendit au peintre les honneurs publics, et cela pour quelques images de saints d'un style renfrogné qui aujourd'hui ferait hausser les épaules à un bourgeois de Paris » (*ancienne Rev. de Paris*, 1830, II, p. 140).

sance en lui apportant l'expérience du moyen âge expliquent en même temps l'aversion de Quatremère. S'il paraît faire quelques exceptions, c'est qu'il a ses raisons : s'il analyse complaisamment en 1821 le *Trattato della Pittura* de Cennino Cennini, ce n'est pas pour proposer en modèle cette formule d'art encore bysantine, mais pour que nos artistes y retrouvent le secret des couleurs éternellement vives [1]. Il paraît enclin à quelque indulgence pour le xv[e] siècle florentin, pour Masaccio, Benozzo Gozzoli, Ghiberti, Brunelleschi ; mais c'est par déférence pour Vasari, qui est l'oracle de l'École pour la peinture italienne comme Vitruve l'est pour l'architecture antique. Il faut d'ailleurs qu'il soit entendu, dans le dogme de l'italianisme, que l'Italie n'a pas alors connu « tout à fait la barbarie dont le reste de l'Europe fut infecté ». C'est la prétention de Cicognara, qui plaide pro domo. Une apparente exception est faite aussi, comme par toute l'époque, en faveur du Pérugin, qui eut l'honneur d'être le maître de Raphaël.

Mais le plus souvent il confond dans un indistinct « moyen âge » la double diversité des époques et des écoles aux xiv[e] et xv[e] siècles. L'esprit classique, épris d'absolu et d'éternel, enclin à juger d'après des principes qui dominent toutes les relativités, écarte les distinctions de plus en plus multipliées que le sens historique introduit dans la masse des faits et des œuvres. Aussi Quatremère englobe-t-il dans la même sévérité [2] l'école de « Bellin » qui est Venise, de Francia qui est de Bologne, de « Ghirlandaï » qui est de Florence, et de « Pierre Vannucci » qui est de Città della Pieve. La peinture est à ses yeux, jusqu'au xvi[e] siècle, une sorte de protoplasma où l'individualité des groupes et des

1. L'école classique a espéré que ce vieux traité (vers 1437), publié à Rome par Tambroni en 1821, patronné en France par Quatremère, Castellan, Mérimée, etc..., amènerait un retour vers le coloris clair et brillant (cf. Quatrem. dans le *Journal des Savants*, sept. 1821). Il a été pratiqué par Vinchon, Guillemot, Abel de Pujol qui essayaient, à Saint-Sulpice, d'acclimater la fresque ; mais sa fortune date surtout de Mottez qui en applique les préceptes et recettes au porche de Saint-Germain-l'Auxerrois, et le traduit (1858).

2. *Raphael*, édit. de 1835, p. 5.

artistes ne s'éveillera qu'au contact de l'antique. C'est à la fois une doctrine et une stratégie.

Certes il faudrait être dépourvu de toute sensibilité artistique pour ne pas goûter, en quelques moments d'abandon, la forte saveur des primitifs, même du XIVe siècle [1] : les fresques « précieuses » du Campo Santo de Pise lui ont laissé un souvenir enchanté. Bien qu'il soit classique, ou même parce qu'il est classique, l'effet décoratif de ce merveilleux ensemble emporte le mauvais goût du détail. On peut bien céder parfois au « charme jusqu'alors inconnu » des portraits de Giotto, « d'une bonhomie qui saisit les sens » [2]. Mais tous ont à ses yeux cette même bonhomie et naïveté, tous le trait pur, la tonalité fraîche, les attitudes et airs de tête délicieux de simplicité [3]. Et voilà confondus dans la même primitivité, touchante et un peu niaise, deux siècles d'efforts et de progrès, le néo-grec Cimabuë et les plus subtils de sentiment comme Botticelli, un demi-archaïque comme fra Angelico et un virtuose de décadence comme Filippino Lippi. Sont « primitifs » aux yeux des classiques de 1800 à 1830, ces laborieux artistes qui créent par leurs recherches méthodiques, rationnelles, tels surtout les Florentins, la science abstraite et l'habileté technique dont le XVIe siècle recueillera le profit dernier. L'académisme de 1800 à 1830 a créé ce préjugé, que l'histoire a eu tant de peine à dissiper, que les primitifs se distinguent par la date de leur vie et de leurs ouvrages, non par la qualité de leur art. Ruskin et préraphaëlites l'ont reçu d'eux. Il a fallu cinquante ans d'enquête historique pour restituer au XVe siècle le mérite de la triple Renaissance, celle du naturel et de la vie, celle de l'antiquité, celle de la réflexion scientifique qui recherche les lois des apparences ou le secret des trois

1. Il est à noter que Quatremère possède les grands recueils qui ont les premiers familiarisé le public français avec les primitifs, le Recueil de Seroux d'Agincourt, les Peintures de Masaccio gravées par Piroli, les fresques du Campo Santo de Pise gravées par Lasinio (1812). Cf. le Catalogue de la vente de sa Bibliothèque en 1850. Sa sévérité n'est donc pas une ignorance dissimulée.

2. *Hist. de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, t. I, p. 30.

3. *Raphaël*, p. 5.

dimensions figurées sur un seul plan, et pour reporter au XIVe la primitivité, le contraste émouvant de l'intention et du résultat, c'est-à-dire l'archaïsme. Mais la stratégie des classiques exigeait que tout artiste antérieur à Raphaël, lequel est la maturité et la perfection, fût devant la doctrine un primitif, c'est-à-dire un incomplet.

Dans tous les cas tous tombent sous le dur arrêt de l'esthétique académique. Winckelmann avait déjà condamné le premier cette « patience incroyable au fini », ce souci de marquer fortement veines et plis de la peau, incompatible avec la beauté que l'art antique obtient par l'élimination des détails [1] ; de passage à Florence, il s'était attardé dans la Galerie du grand-duc aux monuments étrusques, aux pierres gravées et médailles, à la collection de dessins de Raphaël et de Michel-Ange : pas un regard pour les fresques des églises. Pour Milizia, « jusqu'à Raphaël le genre humain fit et vit tout en barbare » ; Vasari a bien perdu son temps à nous faire « l'insectologie » des primitifs [2]. Et Mengs ne voit dans l'art du Pérugin qu'une copie de la nature : simple métier de scribe [3].

C'est précisément ici leur pire défaut aux yeux d'un classique comme Quatremère : pauvres d'invention, ces peintres ne savent qu'imiter le réel au plus près ; les portraits y sont innombrables et d'une exactitude qui prouve l'incapacité de s'élever plus haut. L'idéalisme platonicien leur est inconnu. Quatremère ni les siens n'ont su percevoir dans ce XVe siècle où travaillent tous les ferments, à côté du naturalisme ingénu et paisible, de Ghirlandajo par exemple, les

1. « A la Renaissance de l'art, les tableaux peints par les prédécesseurs des grands maîtres, éloignés du vrai beau, sont finis avec une patience incroyable, tandis que leurs successeurs, les Michel-Ange et les Raphaël, ont suivi le précepte que Roscommon donne aux poètes : « composez avec feu, rédigez de sang-froid » (*Hist. de l'A.*, liv. IV, chap. VI). — « Jusqu'à M. Ange et Raphael le style fut sec et raide. » « Les artistes qui précédèrent la restauration des arts mettaient leur adresse à prononcer fortement les veines, ce qui est contraire à la maxime des anciens » (*id.*, paragr. 58 et 65).

2. *L'art de voir dans les B.-Arts*, traduit par Pommereul, p. 60.

3. *Œuvres*, traduites de l'ital., 1786, t. I, p. 208.

premiers symptômes d'une aspiration fervente à la beauté, au type abstrait, à l'expression de l'âme, à la découverte des rapports généraux des formes, aspiration que Marsile Ficin et L.-B. Alberti [1] communiquent à leurs amis florentins. Quatremère ne sait pas que la Pallas de Botticelli est déjà de l'idéalisation. C'est ignorer précisément ses titres de noblesse. En revanche il ne découvre que vérité locale du costume et des accessoires, toujours contemporains. Même « les sujets d'histoire ancienne ou étrangère sont ramenés à la même localité de costume et à la même réalité de portrait » [2]. Voilà condamné d'un mot par le théoricien de la généralisation l'anachronisme qui donne aux rois mages la figure des Médicis, fiction réaliste par laquelle les quattrocentistes, tout en faisant leur cour aux puissants, affirment la vertu indéfectible de la Bible et de l'Évangile, qui ne sont pas du tout pour eux du passé.

Ce n'est pas leur unique défaut. Ils ne connaissent pas le corps humain ; le sentiment religieux et la décence empêchaient le nu : là où ils le laissent entrevoir, c'est « la délinéation de contours rectilignes, sans articulation ni musculature ». Voilà comment la prévention classique juge l'Adam et Ève du Carmine, le saint Sébastien de Pollajuolo, le Christ baptisé de Verrocchio, tous ces nus savamment modelés en peinture ou dans la matière dure [3].

Quatremère et l'école leur refusent d'autant plus catégoriquement la qualité du dessin, qu'ils croient que l'antiquité leur était inconnue [4] ; la « Renaissance » de l'art, qui est pour eux uniquement celle de l'antique, ne date que du

1. Il est curieux que Quatremère et en général les esthéticiens et artistes classiques de l'Empire et de la Restauration, qui se réclament à l'envie de Vitruve, ou même du Songe de Polifile de Francesco Colonna, ne tirent point parti du *De Pictura* d'Alberti (1435), publié à la fin du Vitruve des Elzevirs, traduit en italien et publié à Venise en 1547, traduit de nouveau par Cosimo Bartoli (Venise, 1568) et joint par Raphaël Dufresne à son édit. du *Traité de la Peinture* de Léon. de Vinci (Paris, 1651). Tout l'Académisme est pourtant là déjà.

2. *L'Imitation*, p. 173-174.

3. *Raphaël*, p. 37.

4. *Id.*

XVIe siècle. Il en résulte que, dans l'Histoire de l'art telle que les classiques l'établissent, Mantegna, qui installe dès 1453 aux Eremitani de Padoue la peinture archéologique et sculpturale dont la formule sera précisément si chère aux Davidiens, le Mantegna du *Triomphe de César* (1489-1492), rentre dans cet archaïsme ignorant où Niccolo Pisano, seul, a fait passer, au XIIIe siècle, un brusque et rapide reflet de l'antique. L'exécution, chez tous ces peintres, apparaît à Quatremère timide comme leur pensée : le trait est sec ; au lieu de composition, des séries de figures isolées et symétriquement rangées sur un seul plan [1]. C'est donc sur l'exemple du Pérugin, c'est-à-dire des méditatifs ombriens, que sont jugés tous les autres. Peu d'expression et de mouvement. Quatremère ne fait même pas d'exception en faveur de ces inquiets, Filippo Lippi, Botticelli, dont l'effort pour fixer le dynamisme instable de la marche, de la danse ou du vol, est si touchant et parfois si heureux. Les couleurs ? Aucune profondeur dans les teintes, aucun fondu. Voilà comment ces Florentins, dont l'histoire objective, sans préventions dogmatiques, a prouvé la curiosité d'esprit, le goût de la science, la recherche de toutes les améliorations techniques, l'impatience presque fiévreuse du progrès, laissent le théoricien du classicisme et nous doivent laisser « vides d'idées, d'impressions, d'images, d'affections et de désirs » [2].

Si nous ne devons pas chercher nos autorités chez les primitifs des XIVe et XVe siècles, gardons-nous de franchir d'un bond tout un siècle et d'aller les demander aux peintres du XVIIe, à Bologne ou à Rome. L'art français est invité à rompre avec la tradition qui, même depuis la Renaissance, depuis le Primatice, bolonais et élève de Jules Romain, l'entraînait vers les écoles décrépites, bientôt avec la complicité du premier Peintre du Roi et sous les

1. *Id.*, p. 15. « L'artiste assemblait plutôt qu'il ne composait une série de figures le plus souvent isolées entre elles, et symétriquement rangées sur un seul plan. »
2. *L'Imitation*, p. 174 sq.

auspices de l'Académie de peinture et de l'Académie de France à Rome. De Simon Vouet à Doyen notre grand art est docile à leur influence. A ne prendre que ce qu'a pu voir Quatremère, la réforme idéalo-antique elle-même, qui commence vers 1765, garde quelque tendresse aux peintres qui ont inauguré l'académisme. Winckelmann, en qui elle prend conscience d'elle-même, trouve la manière de Raphaël un peu « sévère », comme celle de Phidias ; de même qu'à Phidias il préfère Praxitèle et les gréco-romains, à Raphaël il préfère, sans le dire trop haut, le Guide, qui est « moins sublime »[1]. Entre la beauté fade de l'Apollon et les grâces fanées de l'Albane il est en sécurité, loin des œuvres sincères qui prennent fortement contact avec la vie. Quatremère s'élèvera donc contre le goût universel pour le déclin de l'art moderne italien, comme il s'était élevé contre le goût exclusif des archéologues de la suite de Winckelmann pour l'art grec postérieur à Phidias et pour l'art hellénistique.

C'est qu'il a vu nos peintres de la fin du XVIIIe siècle suivre d'autant plus volontiers l'esthéticien d'Outre-Rhin qu'ils remontaient ainsi à la tradition française du XVIIe siècle, interrompue par les disciples des Flamands et des Vénitiens, Watteau et Fragonard[2]. Vien se compose d'abord une manière qui est faite de celles du Guerchin, du Guide et du Dominiquin : tel son *Ermite endormi*[3]. Vincent est nourri du Guerchin et du Guide. David fait à Bologne des croquis du Guide, copie à Rome sous les yeux de Quatremère la Cène du Valentin, élève du brutal Caravage, afin de se guérir de la fadeur du coloris des Lemoine, Natoire, Van Loo et Boucher[4]. Le saint Roch (1780), le Belisaire, le Brutus, par leur coloris terne, par leurs grands partis d'om-

1. *Monuments inédits*, traduct. Desodoards, 1808, traité prélimin., chap. IV, p. 75, et *Hist. de l'A.*, liv. IV, chap. II, par. 25.

2. Voir l'art. d'Ém. David sur la galerie du Luxembourg et la réformation de l'École française dans le *Moniteur* du 22 mai 1818.

3. Louvre.

4. Delécluze, *L. David*, p. 114.

bre et leur style, appartiennent à la tradition bolonaise. Regnault se laisse aller au Carrache et au Guide : c'est Quatremère lui-même qui en fait la remarque [1]. Les Davidiens, comme Girodet, avouent leur amour d'Annibal Carrache [2]. Pour Chaussard, pour Landon, le Dominiquin est l'égal de Raphaël. L'Institut, par l'organe du secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts, offre aux peintres du XVII[e] siècle l'hommage officiel de l'Empire (1808) [3]. Les amateurs suivent le goût commun : l'Albane, les Carrache, Guerchin, le Guide, Cignani, Dossi, etc., dominent à Clisson dans la collection de Cacault [4]. De 1796 à 1798 le Louvre a donné l'exemple : il accueille 28 Guerchins, 10 Guido Reni, 3 Dominiquins, 18 Carraches (d'Annibal à Augustin), 3 Caravages, 3 Baroccio, 3 Albane, 3 Garofalo, etc., expressément choisis par les commissaires du gouvernement [5].

Lorsque Quatremère, secrétaire perpétuel en 1816, devient dans une certaine mesure responsable de l'art académique, il voit Stendhal mener campagne en faveur de Bologne « cette ville des grands peintres » [6] ; des classiques libéraux comme Kératry, Jouy et Jay, un indépendant comme Emeric David, ne négligent aucune occasion d'exprimer leur admiration. Pour le Louvre, sous les yeux du Conseil honoraire des Musées dont Quatremère fait partie, le comte de Forbin propose avec insistance l'achat d'un Baroccio et d'un Caravage « chef d'œuvre de l'école italienne » [7] ; c'est pourquoi le dénombrement du Musée pour cette école donnera en 1834, même après les restitutions

1. *Notice sur Regnault*, 1829.
2. Girodet, *Critique des Critiques du Salon de 1806*.
3. *Rapport à l'Empereur*, p. 11, 12, 42, 113.
4. *Inventaire génér. des Rich. d'Art*, Prov., Mon. civils, t. III (Musée de Nantes).
5. De Pommereul, *op. cit.*, p. 275.
6. « C'est un malheur pour Florence qu'on n'y arrive qu'après Bologne, cette ville des grands peintres. Il ne faut pas être dupe de tout ce que dit Vasari à l'honneur de son école florentine, la moindre de toutes, du moins à mon gré » (*Hist. de la Peint. en Italie*).
7. Lettre du comte de Forbin au comte de Pradel, du 20 oct. 1819 (*Arch. nat.*, O^3 1401).

de 1815, pour 15 Raphaël, 14 Dominiquin, 22 Guide, 20 Albane et 32 Carrache[1] ! A l'Académie de France à Rome, sur laquelle pourtant Quatremère a la haute main, les pensionnaires leur demandent fréquemment des modèles : en 1823 Hesse copie et envoie un Caravage, en 1826 Court envoie la Cène du Valentin : le Moniteur, pourtant si timide de goût, félicite même le premier d'avoir su reproduire « la hardiesse et la vigueur de ce pinceau »[2]. Ingres, à Rome, bien qu'il soit en pleine verve de préraphaélisme, se ressouvient du port de tête des femmes de Guido Reni pour son Angélique (1819). En France Géricault reprend dans le *Radeau de la Méduse* (1818-1819) les procédés des Carraches : c'est la preuve que le Romantisme saura trouver son compte chez les Bolonais et les derniers Romains. Le Salon de 1824[3], à côté des toiles, gravures et lithographies d'après l'histoire ou les œuvres du Dominiquin, du Guide, de Sassoferrato, montre la Locuste de Sigalon, où les critiques retrouvent la technique de Guerchin, du Caravage et de Ribera[4].

Il fallait donc avertir l'École classique du danger de la contagion. Certes Quatremère préfère pour son compte celle des secentistes à celle des primitifs ; mais il a su s'affranchir, et rappeler à ses contemporains que le goût de ces peintres, surtout des bolonais, est « éloigné des modèles et du style antiques »[5]. Des bolonais aux Romains, à Pierre de Cortone et à Carlo Maratta, et aux napolitains comme Luca Giordano, ce sont « prodiges de facilité, pinceau improvisateur et magie », où le métier remplace le talent. Le goût antique et la correction passent pour de la timidité, l'art de Raphaël pour une enfance ; « le sentiment original du vrai s'est épuisé pour céder la place à la perfection mécanique ». Quatremère, en une remarque assez fine, leur attribue même en partie la décadence de la sculpture italienne : le Bernin

1. *Moniteur*, 17 oct. 1834.
2. A Rome, la pinacothèque vaticane compte déjà 13 secentistes pour 6 peintres du xve (cf. *L'Itinerario di Roma et Contorni*, de Nibby, 1834, p. 261).
3. *Explication des ouvrages exposés au Musée Royal...*, 1824.
4. De même dans son saint Jérôme (*Sal. 1827*).
5. *Journal des Savants*, nov. 1818, et 1819, p. 301.

tient des Bolonais le contournement des draperies, la recherche exagérée des effets pittoresques, le goût des compositions contrastées. Ils ont gâté notre école française du XVIIe siècle : elle ne doit à cet art vieilli qu'une vieille jeunesse[1]. Leur funeste influence a même traversé le XVIIIe siècle : Quatremère, élève de l'Académie de dessin vers 1775, a assisté à la gloire de Pierre (1715-1789), premier peintre du Roi depuis 1770 et qui administre l'Académie royale de peinture et de sculpture ; c'est le triomphe des défauts des secentistes, tapage des couleurs, touche hardie, lignes tourmentées, fougue déclamatoire de l'ensemble.

Mais la fine intuition, c'est d'avoir discerné à l'avance dans le tempérament de certains peintres du « Seicento » quelques symptômes des vices qu'il dénoncera dans le Romantisme : la véhémence des mouvements et l'abus des gestes chez Pierre de Cortone, le naturalisme brutal chez Caravage, qui a formé Ribera et par lui les écoles napolitaine et espagnole ; chez tous l'amour des ombres fortes et les brusques rehauts de la touche. Ils sont déjà de l'école de la « sensation ». Après Sigalon, Petrus Borel déclarera sa prédilection pour le Valentin et le Caravage[2], et Célestin Nanteuil, au salon de 1837, se souviendra, dans son *Christ guérissant les malades,* des ombres poussées du premier et du dramatisme violent du second : le *Moniteur* en est frappé[3].

Les classiques écarteront donc primitifs et bolonais, plus généralement les peintres du XVe et du XVIIe siècles. Acerbité et corruption répugnent à leur esprit. Laissant à la curiosité ou à l'érudition purement historique l'étude de l'art qui commence et de celui qui finit, la genèse ou le déclin, il cherche « le point de maturité, de perfection »[4]. C'est au XVIe siècle, ou plutôt à l'époque comprise entre les dates

1. *Considérations sur les arts du dessin,* p. 84.
2. *L'Artiste,* 1833, vol. V, p. 258.
3. *Moniteur,* 26 mars 1837.
4. C'est la traditionnelle doctrine des classiques : cf. Labruyère, *Des Ouvrages de l'esprit.*

approximatives de 1480 et de 1550 que Quatremère, après Cicognara, s'attache passionnément comme à la vraie et à la seule Renaissance [1].

Au XVIe siècle même il est des contacts à éviter. D'abord celui de l'école vénitienne. Pour méconnaître le danger de son attrait il suffit de voir les romantiques y céder avec délices : Delacroix étudie avec amour le Titien, Eugène Deveria Veronèse, auquel il emprunte sa palette pour la *Naissance de Henri IV* [2] ; au Salon de 1822, la *Courtisane* de Sigalon est signalée comme une mauvaise réminiscence de Titien ; dans le dénombrement du Louvre en 1834, vingt-deux Titiens s'étalent à côté de quinze Raphaëls. Le bon Delécluze gémit dans le *Moniteur* sur la contagion qui vient des lagunes : « la couleur fait oublier la forme » [3]. Quatremère, artiste de tempérament, fermerait volontiers les yeux sur ce mal ; mais ce qu'un idéaliste comme lui ne pardonne pas aux Vénitiens c'est « l'imitation particularisée, le style de portrait » [4]. L'air de Venise est fatal au style idéal : il a failli corrompre Canova [5], qui sculpte là bas dans un naturalisme pesant Dédale et Icare, et à qui Rome seule donna des ailes ; il gâte à distance nos peintres, qui s'efforcent de faire des portraits à la ressemblance de Titien, non de l'original ; et l'original lui-même, les Vénitiens enseignent à le peindre tel qu'il est [6]. « Les Giorgione, les Tintoret, les Titien, les Paul Véronèse, restés modèles pour la couleur, ne sauraient soit en dessin et en composition, soit en beauté de formes historiques ou idéales, présenter de modèles [7]. »

1. Avant la Renaissance idéalo-antique dont Winckelmann fut le choryphée.
2. L. Rosenthal, *La Peinture Romantique*, passim.
3. 3 mai 1822.
4. *L'Imitation*, p. 238.
5. *Canova*, 1834, début.
6. « L'École romaine et florentine fait l'homme plus beau qu'il n'est, l'École vénitienne les peint tels qu'ils sont, l'École flamande plus laids qu'ils ne sont » (L'*Idéal*, p. 9).
7. *Canova*, p. 11. — A vrai dire, quelque soit le sujet qu'elle traite et la qualité de son imitation, cette peinture, toujours sensuelle en sa technique, effarouche la spiritualité du néoplatonicien. Elle est un instrument de volupté, non, comme il le voudrait, un idéogramme.

Mais des Florentins du XVIe nous nous garderons avec plus de vigilance encore. Dès le début, bien avant Quatremère, l'école idéalo-antique a vu en eux des ennemis d'autant plus dangereux qu'ils se réclament de Vasari. Winckelmann retrouve chez les Toscans les défauts des Étrusques, dessin inexact, outré, trop saillant, qui souffre de perpétuelles contractions[1]. Milizia et Mengs ont la haine du génie de Florence. Presque tous nos critiques ou historiens académistes, même des libéraux comme Emeric David[2] et Petitot, se défient de ces maîtres qui sont la « manière », « tortillent la figure ou bossellent la forme »[3]. Quatremère pardonnerait encore au Rosso et à Cellini d'être venus communiquer leurs défauts au génie français[4] : c'était le seul moyen de lui communiquer la vie ; mais depuis l'Empire, et surtout depuis la Restauration il voit nos artistes s'engouer des Toscans, qui bénéficient du culte voué à Vasari ; en 1818 il apprend qu'à Rome le jeune groupe des Nazaréens, Overbeck, Cornelius..., cultivent les anciennes écoles d'Allemagne et de... Florence[5]. Le rapprochement est significatif. Voici que des esprits en mal de nouveautés rêvent d'enlever à Rome l'exclusive propriété du « séminaire » où se forme la religion de nos artistes, la villa Médicis : pendant que Quatremère écrit son *Raphaël,* Stendhal demande que les pensionnaires aillent séjourner six mois à Florence[6]. C'est une vieille idée des révolutionnaires. Bientôt, à la faveur des dissentiments survenus en 1829-1830 entre le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts et Horace Vernet, alors directeur

1. *Monuments inédits,* traité prélimin., traduct. Desodoards, p. 50.

2. « Étudiez les poses grecques, et non les attitudes florentines... » (*L'Art Statuaire,* p. 436, 507). Les florentins font ostentation de leur science ; ce sont presque des pédants.

3. *Biograph. univers.*, t. LXII, p. 151.

4. Il est en effet remarquable que notre Renaissance, dans la mesure où elle est italienne, est toscane ; la plupart des italiens qui viennent travailler chez nous sont des toscans. Catherine de Médicis encouragea cet exode de ses compatriotes.

5. Lettre de Rome, dans le *Moniteur* du 5 déc. 1818.

6. Cf. notre ouvrage sur *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts,* IIIe Partie, l'Académie de France à Rome.

de la villa Médicis, la presse, les critiques et même les artistes du parti des réformes proclameront que la cité de Giotto, de Dante et de Michel-Ange, est l'*Athènes* de l'Italie [1]. Florence et Athènes ! voilà deux noms qui sonnent mal aux oreilles d'un classique doctrinaire de 1820 à 1830 ! Ingres, que les romantiques réclament, est jusqu'en 1824 florentin ; florentine M[lle] de Fauveau, qui s'apprête à aller s'installer près de Donatello, son maître ; florentins les bas-reliefs et médaillons d'Antonin Moine. Au Salon de 1830, devant Alfred de Musset aux écoutes, les flâneurs, arrêtés devant une toile de Gros, opposent Florence à Rome : « est-ce un florentin comme celui-ci ? un raphaëlien comme celui-là » [2] ? Quatremère n'avait pas besoin que le Romantisme s'éprît de Florence pour percevoir ce que le génie florentin recèle de naturalisme, de sens personnel, de virtuosité dans le dessin. Mais c'est dans son « Michel-Ange » qu'il prendra la peine de l'analyser.

Secrétaire perpétuel, il veille donc sur le privilège de Rome. Là doit rester l'Académie de France parce que là est l'école romaine, qui réunit à un certain degré les qualités de toutes les autres sans participer à leurs excès ; Rome, ville sans génie original, mais où toutes les originalités viennent se fondre en une moyenne que l'académisme regarde comme la mesure de tout. L'Ecole romaine du XVI[e] siècle est la fleur du génie italien ; et la fleur de l'Ecole romaine, c'est Raphaël.

Pour connaître celui-ci dans son pur génie notre méthode sera d'abord de le détacher de ceux qui l'ont précédé et formé, et de ceux qui l'ont suivi en affaiblissant ses principes. Il faut qu'il soit entendu qu'aux uns il doit peu, et qu'il n'est pas responsable de la décadence des autres.

Et cette méthode est essentiellement classique. Elle est presque une manœuvre en face de « certains critiques » qui mettent très haut « le dessin naïf, l'expression ingénue, le

1. Cf. les *Débats* du 22 oct. 1830.
2. *Le Temps*, 27 oct. 1830.

ton clair et la composition simple » de ses premiers tableaux[1] : c'est tirer insensiblement la perfection vers les ébauches premières de Raphaël, vers l'archaïsme. Quatremère a vu juste : Mme de Staël, en quête de sensations neuves, admire surtout sa « première manière »[2]. Artaud, Delécluze insistent sur ses obligations à l'égard de ses prédécesseurs immédiats. Selon Paillot de Montabert il n'eût pas existé sans Perugino : il n'est qu'un Pérugin meilleur[3]! De Kératry proclame sa dette à l'égard de Masaccio[4]. En 1823, l'année même du « Raphaël » de Quatremère, le dernier volume de planches de l'*Histoire de l'Art*, de d'Agincourt, montre en Raphaël le terme naturel d'une évolution dont les Bysantins sont le point de départ et Pérugin l'avant-dernière étape[5]. Son génie n'est plus qu'une résultante. Appliquer l'histoire au génie, c'est lui chercher des créanciers.

Mais l'Ecole veille autour du maître. C'est dans sa tradition : Mengs avait déclaré péremptoirement que Raphaël ne prit rien au Pérugin[6]; et Quatremère à son tour, sans violence, par sollicitation délicate, le tire à part. Certes, Raphaël participe d'abord à la « timide routine » de son maître, et l'on pourrait compter alors les cheveux des têtes qu'il peint; mais il ne l'a d'abord suivi que pour le mieux dépasser[7]; et même, « le génie de Raphaël, d'après de récentes recherches, aurait singulièrement influé sur le talent du Pérugin »[8]. L'insinuation est piquante; un pas de plus et c'est à

1. « Cela ne signifie rien, sinon que le talent de Raphael a progressé et que la beauté mâle de son âge mûr est autre chose que le charme de son printemps » (*Raphael*, p. 355).

2. *Corinne*, édit. 1841, p. 188.

3. « Ce n'est que l'application plus directe et plus franche du principe du maître qui place Raphael au-dessus de Perugin » (*Traité de la Peinture*, t. I, p. 27).

4. *Du Beau dans les arts d'imitation*, 1822, t. 1, p. 56.

5. Les planches CLXXXI et CLXXXII présentent côte à côte en parallèle les portraits et des œuvres de l'un et de l'autre.

6. *Œuvres*, traduct. 1786, t. I, p. 208.

7. Il embrasse dès lors « les objets dans leur *généralité* » : voilà le grand mot (*Biogr. univers.*, art. *Raphaël*).

8. *Raphaël*, p. 5.

son tout jeune disciple que Pérugin devra ce qu'il a de meilleur. Masaccio? Il est vrai : Raphaël emprunte au saint Pierre en prison, de la chapelle du Carmine à Florence, « la méthode polygraphe » de sa fresque du Vatican sur le même sujet, de même qu'il se souvient, dans le Triomphe de la Foi, de la disposition des vieilles mosaïques absidiales ; de même encore, il copie dans les Loges, l'Adam et Eve[1]. Mais Masaccio « devance son siècle » : Quatremère serait très disposé à voir en lui un Raphaël qui s'est trompé d'époque et de nom. Raphaël ne s'est pas davantage formé sous Pinturicchio aux fresques de la Libreria de Sienne : le meilleur en est de lui[2]. Ainsi, subtilement détaché de ses origines ombriennes et florentines, il appartient tout entier à l'Ecole romaine, laquelle ne saurait avoir rien d'archaïque puisqu'elle devient, au XVI[e] siècle, le lieu de la perfection ou maturité. Pendant que les amateurs de la Restauration recherchent avidement ses premières œuvres, Quatremère se contente de n'en donner « qu'une indication abrégée », et en note[3]. Il ne faut point que Raphaël soit soupçonné d'avoir jamais été préraphaélien.

Rien ne répugne plus à l'académisme que la recherche des origines, si ce n'est l'étude des décadences. Nous savons que Winckelmann arrivait avec tristesse jusqu'au IV[e] siècle après Jésus-Christ, et que Heyne se fit une originalité quasi paradoxale de 1763 à 1812 en étudiant l'art byzantin. Quatremère n'a pas pour Jules Romain l'admiration que professent les historiens de l'art de l'Empire et de la Restauration comme Landon, ni les artistes comme Ingres : son dessin est peu naturel, son coloris lourd et triste[4]. Perino del

1. *Id.*, p. 34, 104, 241.
2. *Id.*, p. 16. Il juge d'après Vasari.
3. *Id.*, p. 10.
4. *Id.*, p. 291. Si Raphael ne doit presque rien à ses prédécesseurs, ses disciples en revanche lui doivent tout : la bataille de Constantin, qui est une belle œuvre, a été peinte par J. Romain, mais « l'éloge retourne toujours à Raphaël, puisqu'on peut dire que le talent de l'élève fait une partie du mérite et de la gloire du maître » C'est encore le préjugé qui a dominé la critique jusqu'à E. Muntz : elle a été lente à percevoir la précieuse originalité de disciples tels

Vaga, Jean d'Udine n'obtiennent qu'une mention brève. A plus forte raison, coupe-t-il les communications entre lui et les peintres du XVIIe siècle, tandis que Winckelmann, toujours épris des basses époques, et Lanzi, mettaient le Guide à côté ou même au-dessus du maître. Ainsi la perfection est un point délicat, auquel il ne faut chercher de développement ni avant ni après : il est presque en dehors du devenir. Autour de Raphaël le vide est fait comme autour d'un dieu,

Après l'avoir isolé dans sa perfection, il ne reste plus qu'à analyser celle-ci. Car son essence, c'est qu'elle se définit. Le génie échappe à toute prise : il ne faut pas avoir du génie[1]. Mais Raphaël eut mieux, puisqu'il eut la perfection. C'est pourquoi on peut suivre pas à pas son travail de création et décomposer les œuvres qu'il a créées. Par là même on peut l'offrir en modèle aux bons artistes, en leçon aux adversaires. Le « Raphaël » se présente donc à la fois comme un panégyrique et un pamphlet. En 1824 le moment est critique : la gloire du maître descend à mesure que s'élève l'école nouvelle. Déjà en 1817 Stendhal ne trouvait pas un chapitre à lui consacrer dans sa *Peinture en Italie*[2] ; Hersent, qui est pourtant classique et de l'Institut, dit à qui veut l'entendre : « entre nous, Raphaël est bien surfait »[3]. Le Salon de 1822, par les œuvres de Delacroix, de Bonington, de Roqueplan, de Saint-Evre, de Scheffer, de Sigalon, d'Horace Vernet, était la négation de l'esthétique représentée par le maître. Aussi Quatremère s'efforce-t-il de redresser sur son piédestal, face aux « novateurs », celui dont l'œuvre est l'illustration parfaite, ou plutôt le témoignage et la preuve de la doctrine.

La définition que l'école classique nous donne de son

que Jean d'Udine. R. Rochette (*Journal des Savants*, 1825, p. 358) dénonçait déjà le sophisme de Quatremère.

1. Encore une idée chère aux classiques, ou plutôt à l'Académisme : elle inspire les *Sentiments de l'Académie sur le Cid* en 1637.

2. « Après Masaccio, Léonard de Vinci, Michel-Ange, le Frate, et André del Sarto paraissent tout à coup. C'est le bouquet du feu d'artifice. Il n'y a plus rien. » Pas un mot de Raphaël (*Hist. de la Peinture en Italie*, p. 116).

3. Cité par Ch. Saunier, *op. cit.*, p. 179.

génie la définit elle-même. Les sources de l'art raphaélesque, c'est d'abord la nature. Mais Quatremère, on le devine, se hâte de préciser l'usage que Raphaël en fait et nous invite à en faire[1]. Certes celui-ci, quand il le veut, sait la reproduire telle quelle, en ses détails caractéristiques : voyez le portrait de Sigismond Conti dans la *Madone de Foligno* ; l'anatomie du visage y est implacable. Mais le plus souvent, il relève l'exactitude minutieuse par l'expression, par le caractère, par le style : tels les portraits de Jules II et de Léon X, où l'âme est visible. Son bonheur est de peindre la beauté : tel le portrait de Jeanne d'Aragon. Dans la *Visitation,* il sait arrondir la grossesse avec décence ; dans le *Spasimo,* faire sentir la divinité jusque dans la souffrance physique ; le reflet des objets prochains sur la cuirasse du centurion ne saurait nous distraire du drame : minutie et grandeur ! Chez lui seul la Vierge n'est point une nourrice ; chez les mendiants et les estropiés il sait rendre « l'idéal de l'ignoble », et dans un *Incendie* s'attacher à montrer, moins le feu et les flammes, que le tumulte des âmes[2]. Voilà une leçon à l'adresse de la *Barque du Dante* de Delacroix, du *Charriot de blessés* de Bellangé, de l'*Amante folle de douleur* d'Horace Vernet et des quatre cents portraits du Salon de 1822. Afin que nul ne s'y méprenne, Quatremère met en épigraphe à son ouvrage une citation de Fred. Zuccharo : « Soleva dire Raffaello che il pittore ha obligo di fare le cose non come le fa la natura, ma come ella le dovrebbe fare »[3].

Une autre source de l'art de Raphaël c'est l'antiquité. C'est à elle qu'il faut, à son exemple, demander de nous

1. Il est curieux de voir Milizia, Raph. Mengs, Azara reprocher à Raphaël un naturalisme excessif, qui va jusqu'à la vulgarité. « Le dessin de Raphaël, dit Milizia, pour les formes copia le beau individuel comme il le trouva ; il ne connut point la belle nature ; il abusa des contours convexes dans les enfants, les femmes, les divinités, et donna dans le grossier » (*L'Art de voir dans les Beaux-Arts*, p. 65). L'ultra-idéalisme italien et allemand de la fin du XVIIIe et du commencement du XIXe récuse donc Raphaël comme autorité.

2. *Journal des Savants,* 1825, p. 55 ; *Raphaël,* p. 47, 137, 143, 184, 187, 205, 299.

3. L'ouvrage se donne ainsi, dès la 1re page, comme une arme de combat.

interpréter la nature. Voilà ce que les romantiques ne savent ou ne veulent plus faire. Quatremère constate le sens profond de l'antiquité [1] dans les grotteschi des Loges, dans l'Ecole d'Athènes, dans le Parnasse, dans les légendes de Psyché et de Galatée, sans se demander un seul instant, comme le fit Mengs, si Raphaël a fait autre chose que « multiplier le goût antique de second ordre » [2]. Lui qui, il y a cinq ans à peine, en 1818, a fait un énergique effort pour remplacer, comme modèles de l'art moderne, les copies par les originaux et le gréco-romain par le grec, il ne demande aucun compte à Raphaël qui copie comme un original le groupe des Trois Grâces de Sienne, les chevaux de Montecavallo et le torse du Belvédère (si la Vision d'Ezéchiel est de lui), et dessine les esquisses de la bataille de Constantin d'après les bas-reliefs de la colonne Trajane. Il suffit que les modèles soient antiques et que Raphaël s'en soit inspiré [3].

Mais Raphaël puise aussi chez les modernes ; et c'est dans l'interprétation de ce fait que l'académisme de Quatremère livre tout son secret. La grandeur de l'urbinate c'est d'avoir fondu dans sa « manière » les qualités diverses des plus grands maîtres de son temps. Michel-Ange n'est grand que par la science du dessin, Titien par la couleur, Corrège par le moelleux et le clair obscur ; Raphaël a ces qualités à un moindre degré que chacun, mais il les a toutes [4]. Il est l'éclectisme, et l'éclectisme est l'idéal ou le dogme de l'école, de toute école académique ; les Carrache au début du XVIIe siècle, Coypel et l'Académie de Peinture au XVIIIe, les Davidiens et Quatremère sous l'Empire et la Restauration l'ont professé [5]. Pendant que Quatremère le prône dans

1. *Raphaël*, p. 23, 53, 62-64, 66, 89, 113-115, 126, 233, 263, 278, 327.
2. Mengs, *Œuvres compl.*, t. II, p. 325.
3. Quatremère ne recherche pas avec méthode ce que Raphael doit aux antiques des Médicis à Florence, puis à ceux de Rome ; quelles étaient les leçons que lui pouvait donner cette antiquité jusque-là révélée, bien avant les découvertes du Parthénon, de Phigalie, d'Égine, de Milo. Il se sauve de la difficulté en affirmant que Raphaël eut l'*intuition* de l'hellénisme.
4. *Raphaël*, p. 29, 33, 50, 386-389.
5. C'est en effet la pédagogie de l'École des Beaux-Arts sous la Restauration, et

l'art, Cousin depuis 1818 le prône dans la philosophie. Tard venu, après l'ère des recherches dispersées, pour recueillir les résultats, il est la méthode infaillible de la perfection. L'esprit classique, quand il ne se surveille pas, est tout près de le confondre logiquement avec celle-ci.

Mais l'éclectisme n'empêche pas l'originalité : encore un dogme de l'École, dont Raphaël, si original dans l'imitation, prouve la vérité. Que les novateurs apprennent de lui en quoi l'invention, qui fait du nouveau avec de l'ancien ou avec des emprunts aux maîtres contemporains, diffère de l'innovation. S'il a réuni en lui les qualités de ses prédécesseurs ou de ses rivaux, c'est en les « dégageant de leur superlatif ; on peut trouver le plus chez quelques autres, chez Raphaël on est sûr d'avoir le mieux »[1]. C'est ici le dogme du « juste tempérament », de la mesure, qui est le propre de la perfection classique. Pour Quatremère comme pour Boileau, et chez Raphaël comme chez Racine, la loi de l'œuvre classique c'est-à-dire parfaite est l'équilibre des facultés qui la créent, des parties qui la composent, des impressions diverses qu'elle produit dans l'âme. Sa loi, c'est le goût : rien de trop. C'est celle de la civiltà chez le « Cortegiano » de Baldassare Castiglione (un ami de Raphaël), et de « l'honnête homme » au XVIIe siècle. Le romantisme est, par définition, excès, et définit le génie par l'excès. A côté de l' « ensemble mesuré » de l'œuvre de Raphaël, il n'apporte que délire.

Idéalisme, goût de l'antique, éclectisme, et mesure, telle est la formule où Quatremère voudrait emprisonner la personnalité de l'artiste. Raphaël, qui nous la propose, est donc l'autorité moderne, infaillible, sur laquelle doit s'appuyer la doctrine de l'imitation. Jamais preuve ne fut si étroitement

aussi celle de l'Académie de France à Rome, sous l'inspiration de l'Académie des Beaux-Arts : voir les rapports annuels sur les envois des pensionnaires, 1816-1839, et la correspondance du secrétaire perpétuel avec les directeurs (R. Schneider, *op. cit.*, IIIe Partie).

1. *Raphaël*, p. 387-389. On sent que Quatremère, avec tous les classiques, ne se sent en sécurité qu'avec les artistes qui ont le talent de la moyenne : les grands artistes spontanés, dont les chefs-d'œuvre sont le résultat des forces obscures du génie, leur paraissent des monstres.

adaptée à une thèse. Les deux forment ensemble une construction où se reconnaissent à la fois la vigueur de synthèse de l'esprit classique, le parti pris de l'académisme, la décision catégorique de Quatremère.

Ouvrage de doctrine et de combat, le *Raphaël* fait dans le monde des artistes et des théoriciens tout le tapage que souhaitait l'auteur. Celui-ci en exprime sa joie[1]. Dans une Europe encore toute imprégnée de classicisme, cela va même jusqu'à la « popularité »[2]. En 1825 Quatremère le résume et y renvoie dans un article de la *Biographie universelle*[3]; en 1833, 1835 nouvelles éditions, la dernière augmentée d'une description des fouilles qui viennent de remettre au jour le tombeau du grand homme au Panthéon; c'est Nibby qui lui envoie la relation, comme au grand prêtre du culte, reconnu pour tel en Europe[4]; Nibby d'ailleurs propage complaisamment à Rome et en Italie le renom de l'auteur et du livre. C'est qu'à l'étranger aussi l'ouvrage sert à redorer le nimbe de Raphaël: en 1829 l'Italie reconnaissante l'avait traduit, comme désormais classique[5]; en 1836, c'est l'Allemagne[6], pourtant en plein accès de Nazaréisme: Cornélius vient d'achever la préparation sur cartons du cycle de fresques destinées à l'église Saint-Louis de Munich; en 1846 et 1872, c'est l'Angleterre[7]; le *Raphaël* arrivait ici à propos: la première date est celle du suicide de Haydon, le chef de l'école académique, et de l'établissement définitif à Londres de l'initiateur du préraphaélisme, Madox Brown, la seconde

1. Préface du *Michel-Ange*, p. VI.
2. Voir Guigniaut, *Notice Historique* sur Quatremère (*Nouv. Mém. de l'Institut*, t. XXV, p. 408).
3. T. XI (1825).
4. *Lettre de Nibby*, oct. 1833, insérée en Appendice, p. 466. « Il est bien juste que je m'adresse à vous, le digne admirateur et l'éloquent historien du divin Raphaël... C'est un monument littéraire qui n'est pas moins admiré en Italie que dans le reste de l'Europe... »
5. *Istoria della vita... voltata in italiano per cura di Francesco Longhena*. Milano, 1829, in-4°.
6. A Quedlimbourg, in-8 (cf. E. Müntz, *Les Historiens de Raphael*, 1883).
7. A Londres. On peut donc parler avec Eugène Müntz de « la vogue extraordinaire » de l'ouvrage.

marque l'apparition de la *Veronica Veronèse* de Dante Gabriel Rossetti.

En France, Quatremère grandit de tout le prestige qu'il a rendu à Raphaël : en 1830, lorsque Mme Cousin offre à la couronne l'acquisition d'un tableau représentant en petit la Sainte-Famille de François Ier, et attribué à Raphaël, c'est son arrêt que sollicitent dès l'abord la propriétaire de l'œuvre et le baron de la Bouillerie, intendant général de la Maison du Roi : Quatremère est le président de la commission formée avec Gérard, Bosio, le comte de Forbin, Ingres surtout, autre grand raphaélien ; et c'est lui qui rédige le rapport[1]. La critique académique fait fête à son ouvrage : à propos du Salon de 1824, Délécluze fait un retour mélancolique vers l'exemple illustre que Quatremère vient de rappeler aux artistes[2] ; Raoul Rochette l'analyse longuement dans le *Journal des Savants,* pour le public qui respire dans l'atmosphère de l'Institut[3] ; le *Moniteur* le brandit contre le romantisme : « Écoutez, dramaturges, romantiques, novateurs dans tous les genres ! » Sur les obligations de l'art à l'égard de l'idéal ou du réel, ce livre vient de « trancher la question »[4]. Il a fait autorité jusqu'aux études de Passavant (1838-1859) et même jusqu'aux travaux de Müntz (1881), qui du reste le citent avec reconnaissance, mais font œuvre d'histoire, non de dogmatisme ou de polémique.

Les artistes classiques y renouvellent leur courage. Nous essayons ailleurs de montrer comment il contribue à ramener à Raphaël Ingres le florentin, comment Horace Vernet, directeur de la Villa Médicis, le médite quelque temps et y prend des sujets. Quatremère l'avait d'ailleurs envoyé à la Bibliothèque de la Villa pour y assurer la doctrine[5]. Le graveur Boucher-Desnoyers, son ami, se fait son complice :

1. *Arch. nat.*, O[3] 1394/330, et *Bibliothèque de l'Institut*, papiers personnels de Quatremère (Mss. NS, t. XLI).
2. *Moniteur,* 1824, p. 1298.
3. *Journal des Savants,* 1825, p. 358.
4. 26 oct. 1825, p. 1459.
5. R. Schneider, *op. cit.*, IVe Partie.

après avoir prêté ses notes à Quatremère, et lui avoir fourni l'appoint de ses gravures, il se réclame de lui pour son œuvre propre : le livre de l'un et les planches de l'autre se sont prêté un mutuel secours pour rénover le culte de Raphaël jusqu'en 1825, date à laquelle la copie des Loges par les frères Balze à l'instigation de Thiers et d'Ingres en marque l'apogée.

Le déclin suit immédiatement. Dès 1830, Eugène Delacroix, qui a déjà noté dans son *Journal*[1] l'apparition de l'ouvrage de Quatremère et qui l'a lu, y puise des raisons d'atténuer beaucoup l'admiration qu'il garde encore à cet « incomparable talent ». « Il n'a pas plus qu'un autre atteint la perfection... Son originalité ne paraît jamais plus vive que dans les idées qu'il emprunte » ; en fin de compte, « il mourut à temps pour sa gloire »[3]. C'est surtout par son œuvre que Delacroix combat contre l'influence de Raphaël : les critiques romantiques, pour la définir, l'opposent à celle où les classiques puisent l'idée de perfection[2]. La doctrine du « point de maturité » est vaincue. Pour l'art grec Quatremère, remontant aux sources, s'arrêtait à Phidias ? Or l'archéologie, l'art surtout, ne cachent plus leur prédilection pour le franc archaïsme : Simart, élève d'Ingres, cultive l'éginétisme à côté de l'Athéna du Parthénon. Dans l'art français, Quatremère voulait qu'on s'arrêtât au XVIe siècle, qui le premier a connu le style ? Or, dès 1830 le gothicisme triomphe dans l'art et dans l'histoire de l'art. Dans l'art italien, il voulait conserver comme un dogme la « divinité » de Raphaël ? Or voici que les peintres du Trecento, surtout du Quattrocento,

1. T. I, 1824, p. 108.

2. *Revue de Paris*, 1830, t. II. — G. Planche, dans l'*Artiste* (t. IV, 1832, p. 73), écrit : « Il faut rompre avec le catholicisme raphaélesque. » — Une autre manœuvre des romantiques ou des indépendants consiste à revendiquer Raphaël comme un peintre profane, naturaliste, d'ailleurs fidèle disciple des quattrocentistes ; cf. l'article curieux de Ph. Busoni (L'*Artiste*, 1834, t. VI, p. 262) : « Le catholicisme n'a eu aucune influence sur son œuvre... ; il a compris les choses les plus vulgaires comme les plus choisies... Il cultiva du reste les estampes d'A. Dürer. »

3. Jal, *Salon de 1827*, p. 109.

favorisés ouvertement ou en secret par Ingres lui-même et par ses élèves, Orsel, Périn, Hippolyte Flandrin, Amaury-Duval, Mottez, dérobent au dieu son prestige. Hors de nos frontières les Nazaréens, puis les préraphaélites assureront leur triomphe. S'il faut en croire certains symptômes, les Bolonais reviendront à leur tour achever la défaite de Raphaël et de son panégyriste.

III

MICHEL-ANGE. ATTITUDE DES CLASSIQUES ET DES ROMANTIQUES. ADMIRATION ET SUSPICION.

Sous la Restauration, une tradition trois fois séculaire puisqu'elle remontait à la Renaissance même, plaçait Michel-Ange à côté de Raphaël comme les deux autorités modernes de la doctrine, contemporaines l'une de l'autre et inséparables. « Raphaël et Michel-Ange » était devenu depuis Vasari, particulièrement dans le catéchisme de l'Académie aux XVIIe et XVIIIe siècles[1], une sorte de formule que les théoriciens et les artistes, sauf de rares exceptions, se transmettaient pieusement. Précisément parce que Quatremère avait écrit en 1824 un *Raphaël*, le public réclamait, attendait de lui un *Michel-Ange*, comme « pendant »[2]. Mais l'École classique de 1820-1835, en lui et par lui, allait-elle maintenir comme légitime cette intime association, ou plutôt cette égalité, consacrée par trois siècles de critique et d'histoire? Juger Michel-Ange, c'est l'aveu le plus formel qu'une école puisse faire de son esthétique ; comme il est un des artistes les plus obstinément personnels qu'il y ait eu, l'aimer ou le tenir en suspicion c'est confesser toute une doctrine sur l'esprit de règle ou le sens personnel, sur la

1. Cf. les *Proc.-verb. de l'Acad. royale de Peint. et de Sculpt.*, de 1648 à 1793. Des conférences sont faites par les académiciens sur l'un et l'autre et leurs ouvrages ; mais il est à remarquer que, pour une sur le *Jugement Dernier* (t. II, 136, 137), il y en a sept, de Roger de Piles, de P. Mosnier, de Le Brun, de Mignard, de Philippe de Champaigne, de J. Noiret... sur diverses œuvres de Raphaël (t. I, II, III, *passim*).

2. Cf. le *Journal des Savants*, 1837, p. 177. *Le Michel Ange* paraît d'ailleurs la même année que la 3e édit. du *Raphaël*.

primauté du dessin ou de la couleur, sur les lois de la peinture ou de la sculpture.

Au nom de l'École, le secrétaire perpétuel donne donc au *Raphaël* le « pendant » réclamé ; mais l'heure qu'il a choisie, 1835, dit assez dans quel esprit. La sculpture, plus lente à évoluer que la peinture, est arrivée au tournant critique[1] ; entre les classiques et les romantiques Quatremère dresse donc son *Michel-Ange* comme un Janus à deux faces, sévère à la fois aux adversaires, qu'il condamne, aux amis, qu'il gourmande. Ce livre ambigu tantôt revendique le Maître contre les romantiques, tantôt semble le leur abandonner comme compromettant. S'il est vrai que tout portrait révèle à la fois le peintre et le modèle, celui-ci, en précisant quelques notions originales sur Michel-Ange, prend sa place dans l'histoire des idées et du goût.

Avec Raphaël, toujours égal et mesuré, même dans le progrès, même quand il varie sa technique et ses sujets, Quatremère et les siens se sentent à l'aise ; mais le génie « singulier » de son rival bouscule leur raison, qui n'a qu'un critère pour tous les artistes, qu'un compas pour toutes les œuvres. Dans l'état de l'opinion en 1835 il faut pourtant ou associer dans la même admiration ces deux génies de « saisissant contraste », ce qui est dangereux pour l'avenir de notre art, ou choisir entre eux, ce qui est embarrassant[2]. En effet, le débat ancien provoqué par une anecdote de Vasari vient de se réveiller ; depuis Vasari[3], qui a la manie du parallèle parce qu'il est déjà d'esprit académique, et la manie de l'anecdote parce qu'il est florentin, une « controverse célèbre » s'est instituée, non plus seulement sur la question de la supériorité de l'un ou de l'autre, mais sur leur rivalité artistique, sur l'antithèse de leur vie et de leurs caractères, surtout sur leurs « larcins » réciproques. La controverse met en question à la fois des faits et des prin-

1. C'est pour cela que l'année précédente (1834) Quatremère a fait paraître son *Canova*, en exemple et en reproche.

2. Préface au *Michel-Ange*, p. XI, XVI.

3. *Vite*, éd. Milanesi, t. VII, 1906, p. 135.

cipes : s'il est vrai que Raphaël, pénétrant dans la chapelle Sixtine à l'insu de Michel-Ange, lui a dérobé sournoisement quelque chose de sa puissance et de son énergie ; si Michel-Ange d'autre part, jaloux du coloris de Raphaël, s'est associé sans le dire le vénitien Sebastiano del Piombo[1] pour envelopper son dessin des harmonies de la couleur, nous jetons dans l'éternel débat de la ligne et du coloris, du génie qui n'écoute que soi et crée en silence ou du talent compréhensif qui prend son bien un peu partout, deux autorités décisives.

En 1835 il était urgent aux classiques de se prononcer. Pour Stendhal, pour Eugène Delacroix, pour Gustave Planche, Raphaël doit beaucoup à son rival. Mais Quatremère fait retomber sur Michel-Ange tous les larcins : le florentin étant le plus grand des dessinateurs, mais n'étant que cela, avait tout à apprendre du premier des peintres. Tout au plus celui-ci doit-il quelque ampleur de style, plus de développement dans les formes de son dessin, au carton de la Bataille d'Anghiari qu'il a vu à Florence[2]. Si l'Isaïe peint à fresque sur un des piliers de Sta Maria della Pace est michelangelesque, c'est un « pasticcio », une « singerie de style » de la part d'un jeune dieu qui s'amuse[3] : il prouve qu'il peut, s'il veut, faire du Michel-Ange. Les Sibylles et les Prophètes qui sont au-dessus semblent s'être proposés de montrer précisément ce qui manque à leurs pareils de la Sixtine : la noblesse des formes, la dignité du caractère, la beauté des physionomies, la propriété du sujet[4]. La clandestine visite à la chapelle pontificale pour dérober le secret de la sublimité est une invention de Georges Vasari, élève de Michel-Ange et florentin « jusqu'à l'hyperbole »[5]. Au fond, c'est bien le débat de Florence ou de Rome[6] qui revient sur le tapis en

1. Quatremère, *Biogr. univers.*, t. XL, p. 397, et *Michel-Ange*, p. 76.
2. *Raphaël*, p. 42.
3. *Id.*, p. 79.
4. *Id.*, p. 83.
5. *Michel-Ange*, p. 27.
6. *Raphaël*, p. 77.

1835, comme en 1824 à propos de Raphaël et des Quattrocentistes : elle domine la question de notre initiation italienne depuis notre Renaissance, qui est florentine, depuis notre XVII[e] siècle, qui est romain et bolonais, jusqu'aux révolutions de 1793 et de 1830, qui essayèrent en vain d'associer Florence à Rome comme éducatrice du génie français [1]. A propos de Michel-Ange, ce n'est plus le naturalisme florentin que Quatremère redoute, comme naguère à propos des peintres du XV[e] siècle : c'est la virtuosité du dessin. En dépit des réticences qu'il doit à une tradition consacrée et à Michel-Ange lui-même dont il subit fortement l'autorité, il essaie une fois de plus, en bon classique, de tuer l'indéfectible individualisme qui se moque des règles, l'obstinée préoccupation de la science technique, l'inquiétude des formes rares [2].

A dire vrai, c'est l'esprit de l'École qui le guide. Depuis la réforme idéalo-antique de la fin du XVIII[e] siècle [3] le prestige de Michel-Ange avait subi des attaques passionnées. Winckelmann ne lui pardonne pas d'avoir, en architecture, bouleversé « l'économie des anciens » par l'excès de la décoration et frayé la voie au Borromini [4], moins encore d'avoir fait revivre en plein XVI[e] siècle le vieux génie étrusque, si sombre [5] ; la contraction du dessin, l'excessive saillie des muscles, l'outrance de l'expression démoniaque dans le *Jugement Dernier* viennent des peintures des nécropoles ou des

1. Cf. R. Schneider, *op. cit.*, IV[e] Partie. L'Académie de France à Rome.

2. Partout Michel-Ange est sacrifié à Raphaël ; cf. p. 71, et *Raphaël*, p. 80, 168.

3. Et même avant : Cochin le graveur est très sévère au Jugement Dernier (cf. le *Moniteur*, 5 juin 1837) : « Cette manière est si outrée, que ceux qui l'étudieraient courraient le risque de tomber dans un goût tout à fait barbare. » Falconet estime que le Moïse ressemble « plutôt à un galérien qu'à un législatuer inspiré » (Stendhal, *La Peinture en Italie*, p. 371).

4. *Remarques sur l'Architecture des anciens*, traduct. Jansen, 1783.

5. « Le dessin chez les Étrusques fut toujours inexact, surtout outré... Toutes les figures souffrent une contraction violente dans les muscles, malgré l'âge et le sexe. Les Toscans d'aujourd'hui ont conservé une partie de ces défauts ; on les remarque dans les peintures de M. Ange Buonarotti » (*Monumenti Inediti*, traité préliminaire, trad. Desodoards, p. 50).

bas-reliefs des sarcophages. Rien n'est plus piquant que de voir un historien de l'art, en 1767, avant Ruskin[1], avant Ad. Venturi[2], chercher et retrouver chez un toscan du Rinascimento l'hérédité étrusque. Voilà l'étrange génie tyrrhénien, c'est-à-dire oriental, naturaliste jusqu'à la grimace, obsédé de la mort et de l'horreur infernale, perpétué en pleine Florence médicéenne, humaniste et platonicienne, et consacré à Rome en plein Vatican par le choix d'un Pontife. Pour le dévot de l'Apollon, Michel-Ange est dénué du sentiment de la beauté, que l'excès du savoir a étouffé ; « le même chemin qui conduisit Michel-Ange dans les lieux sauvages et sur les rochers escarpés mena le Bernin dans les bourbiers et les marais fangeux[3] ». Telles étaient les préventions qui habitaient en 1758-1768 l'aimable villa du cardinal Alexandre Albani, et que Quatremère y retrouva en 1776-1780, puis en 1784, au milieu des antiques gréco-romains ou romains de l'Empire. Fuessli, ami de Winckelmann, le chevalier Azzara souffrent devant les œuvres de Michel-Ange[4] ; pour Raphaël Mengs, que Quatremère a connu à Rome, son style n'est qu'une « majestueuse charge[5] ». Milizia déclare devant le Moïse : « la tête, si vous lui coupez son énormissime barbe, est une tête de satyre à crinière de sanglier. Le tout ensemble est un goujat horrible, drapé comme un lazzarone » ; et devant le Christ du Jugement Dernier : « est-ce un Christ ou un bourreau[6] ? »

1. *Les Matins à Florence,* trad. E. Nypels « Devant le Soudan ».

2. *Storia dell' arte ital.,* t. I, p. 68 : les démons étrusques, au bec d'aigle, aux cheveux hérissés où s'enroulent des serpents, aux gros yeux menaçants, se retrouvent dans le Jugement Universel. Les statues de la chapelle des Médicis offrent des réminiscences des nobles figures assises aux flancs de la porte de l'urne d'Arnth Velimnas Aules dans la tombe des Volumnii.

3. *Réflexions sur le sentiment du Beau,* et *Hist. de l'A.,* t. I, liv. IV, chap. II. — « Par étalage de science il a forcé les attitudes et les gestes, franchi toutes les bornes de la décence dans les figures du tombeau des grands ducs de Toscane ». — Chez lui « la figure du Sauveur paraît empruntée des productions barbares du Moyen Age ».

4. Stendhal, *Hist. de la Peint. en Italie,* p. 358.

5. *Œuvres,* 1786. Paris, t. I, p. 209.

6. *L'Art de voir dans les B.-A.,* traduit par Pommereul, p. 2.

Rien d'étonnant, par conséquent, que notre école classique de l'Empire et de la Restauration reste hostile, ou du moins défiante à l'égard du maître que les autorités germano-italiennes frappaient déjà d'ostracisme. En 1812, David, hanté de la correction pseudo-classique, tranquille dans la majesté, met en garde le jeune David d'Angers qui va partir pour Rome : c'est un « maître dangereux » par « sa manière fausse et affectée »[1]. Dans l'admirable *Art statuaire* (1805), qui est le catéchisme des jeunes sculpteurs de l'Empire, Emeric David lui reproche d'avoir introduit dans la statuaire les pratiques de la peinture[2] ; il ne pouvait être reconnaissant à qui apporte chez nous, par l'intermédiaire des Italiens de Fontainebleau, le dessin systématique. Paillot de Montabert le rend responsable des vices de la sculpture du XVIIIe siècle, qui ne cherche « que le mouvement, l'esprit, le remuant, tourmente même les draperies et va jusqu'à violenter les étoffes » ; et puis, « son terrible est sauvage, extravagant, hors de l'art », son marbre chargé, sans ressort, lourdement bosselé[3] : les marbres du Parthénon récemment révélés à l'Europe (particulièrement par Quatremère) le condamnent sans réplique. Délécluze[4], Clarac[5], qui entrent parfois dans l'orbe du secrétaire perpétuel, lui infligent leur blâme, et cela est grave de la part de ce dernier, conservateur des antiques au Louvre et historien de notre *Musée de Sculpture*. Du reste, Michel-Ange reste bien isolé dans nos musées français : de 1796 à 1798 les « Guerres de la Liberté », qui apportent en masse au Louvre les œuvres italiennes, n'apportent pas un seul de ses tableaux : en 1834, le dénombrement des tableaux n'en signale qu'un[6] ; dans le département des sculptures les deux *Captifs*, transférés ici du Musée des Monuments français où Alexandre

1. H. Jouin, *David d'Angers*, t. I, p. 75.
2. *Art Statuaire*, p. 435.
3. *Traité de la Peinture*, t. I, p. 15; t. II, p. 343, et *Du geste dans la Peinture*, p. 143.
4. *Louis David*, p. 409.
5. *Musée de Sculpt.*, t. I, p. 420-424.
6. *Moniteur*, 17 août 1834.

Lenoir leur avait donné refuge, restent seuls [1]. L'hostilité mal déguisée de Quatremère est donc depuis Winckelmann un article de foi pour les ultra-idéalistes et les antiquomanes. C'est si bien la doctrine officielle, qu'un demi-indépendant, comme Horace Vernet, en veine de raphaélisme depuis qu'il est directeur de l'Académie de France à Rome (1828-1834) y donne son adhésion ; déjà en 1826, à une voûte du musée Charles X au Louvre, son *Jules II examinant les plans de saint Pierre* que lui présente Bramante mettait en scène Raphaël et Michel-Ange dans l'esprit où venait de le faire Quatremère en 1824 ; mais en 1833, le *Raphaël au Vatican,* conçu et exécuté à Rome après lecture du livre de Quatremère [2], envoyé à Paris et exposé au Salon sous les auspices du secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, est si hostile à Michel-Ange que Gustave Planche, dans l'*Artiste* [3], proteste avec indignation. Voilà pourquoi, si le *Raphaël* était un panégyrique dont l'excès avait frappé même les amis de l'Institut, le *Michel-Ange* est pour qui sait lire entre les formules admiratives une exécution. Raoul Rochette, membre de l'Institut, éprouve le besoin de remettre au point l'histoire dans l'officiel *Journal des Savants* : une partialité excessive pour Raphaël, dit-il, a réduit Michel-Ange « au seul mérite de dessinateur », a fait de lui « un intrigant, un envieux et un méchant » [4].

Quatremère avait été pourtant plus indulgent en 1821 dans l'article de la Biographie Michaud [5] qu'il lui avait concré. Que s'est-il donc passé entre 1821 et 1835 ? C'est que le romantisme avait fait regagner à Michel-Ange une partie

1. Cf. de Lenoir les « Observations sur le génie de Michel-Ange » dans les *Annales françaises des Arts,* t. VI, 1820.

2. Édit. de 1835, p. 339 : « Michel-Ange vivant seul, allant seul, formait par son humeur sombre... le contraste le plus frappant avec Raphaël », et, en note, l'anecdote contée par Vasari.

3. 1833, t. V, p. 95 : « Nous ne chicanerons pas M. Horace Vernet sur le parti qu'il semble avoir pris dans la querelle... Mais n'a-t-il pas songé qu'en représentant Michel-Ange sous des traits si ignobles, il donnait à croire qu'il n'avait jamais compris ce qu'il y a de génie dans le Jugement Dernier ».

4. *Journal des Savants,* 1825, p. 357.

5. T. XXVIII, p. 576-589.

du culte que la réforme idéalo-antique avait reporté sur Raphaël. Les deux écoles se battent avec la gloire des deux maîtres ; mais sur Michel-Ange les romantiques ne sont pas sollicités entre l'apologie et la critique : enthousiastes, Michel-Ange leur est un dieu, et même un dieu d'autant plus adoré qu'ils ont été le prendre sur les autels ennemis.

Stendhal, dès 1817, dans sa *Peinture en Italie*, avait commencé l'apologie. En tête du chapitre qu'il lui consacre, il inscrit en épigraphe le mot de l'Arioste : « Michel piu che mortal, Angiol divino »[1], et cela dans l'ouvrage où il se réclame des théories idéalistes de Quatremère ! Les sévérités de Winckelmann, d'Azzara, de Mengs et de Milizia ? Ce sont « nos La Harpe jugeant Shakespeare » : jalousie d'impuissants. Pour concourir avec les Grecs la sculpture moderne n'aurait qu'à présenter une Danseuse de Canova et le Moïse : la Grâce et la Force[2], On ne copie plus le Moïse depuis longtemps, mais le XIXe siècle, assure Stendhal. va lui rendre des admirateurs. En effet, depuis que la Révolution a tué cette politesse des manières et cette douceur des mœurs qui nous rendaient hostiles à l'énergie dans l'art, nous sommes plus aptes à goûter l'œuvre formidable de ce « solitaire, plein de rage et de haine pour les hommes »[3]. Lisons l'Apocalypse, et regardons-la. Lui, Stendhal, en la regardant, éprouve la même sensation que dans « la malheureuse retraite de Russie », lorsqu'ils étaient tout à coup réveillés au milieu de la nuit sombre par une canonnade opiniâtre, et que, toutes les forces de l'homme se rassemblant autour du cœur, il était en présence du Destin »[4]. Cet artiste a le génie des « épouvantements » : s'il revenait, « les traits contractés de Macduff demandant l'histoire du meurtre de ses petits enfants, Othello après avoir tué Desdemona, le groupe de Roméo et Juliette se réveillant dans le tombeau, Ugo et Parisina écoutant leur

1. P. 295.
2. *Id.*, p. 358-370.
3. *Id.*, p. 329, 333. « La soif de l'énergie nous ramènera aux chefs-d'œuvre de Michel-Ange » (p. 405).
4. *Id.*, p. 332.

arrêt de mort de la bouche de Niccolo, reparaîtraient dans le marbre, et l'antique tomberait au second rang »[1]. L'analyse du Jugement Dernier est, en 1817, une page du romantisme le plus poussé : « effroi de la divinité..., idéal des démons..., image horrible du désespoir..., le grandiose dans le terrible... »[2] ; une belle gravure du Jugement Dernier voilà, paraît-il, le contre-poison du style froid et théâtral, comme le séjour de Venise est le seul remède au coloris gris-terreux[3]. Voilà pour l'école de David[4].

La note donnée par Stendhal, de Kératry la reprend en 1822[5]. C'est une réplique à l'article de Quatremère paru l'année précédente dans la biographie universelle. En 1823, le dernier tome de l'*Histoire de l'Art par les Monuments*, de d'Agincourt, offre comme choix dans l'œuvre du maître les dessins du cadavre disséqué, d'un thorax, des études de force ou même de forcené[6]. Le romantisme littéraire, avec Sainte-Beuve, exalte Louis Boulanger parce que, de sa palette ardente

Vont renaître en nos temps Michel Ange avec Dante
Et les vieux Florentins[7].

Victor Hugo voit en lui « un triple génie », et dans le XVIe siècle une « immense époque », parce qu'il y a Luther et Michel-Ange[8]. Jal à l'admiration joint la satire ; acharné contre l'Institut, et particulièrement contre M. Pentamère de Beaugency (Quatremère de Quincy pour ne pas le nommer), il lance contre les académiciens la « fougue » de celui qui ne

1. *Id.*, p. 314.
2. *Id.*, p. 365 sq.
3. *Id.*, p. 371. « Le Jupiter Mansuetus et l'Apollon du Belvédère auraient semblé niais dans le Jugement Dernier. » « L'Antique altère la nature en diminuant la saillie des muscles, Michel-Ange en l'augmentant » (*id.*, p. 335 sq.).
4. « Les artistes français élèves de David et dignes compatriotes de Laharpe jugent Michel-Ange d'après les règles de la sculpture grecque... Ils se fâchent ! » (*Rome, Naples et Florence*, p. 53).
5. *Du Beau dans les Arts*, t. I, p. 83 : « Michel-Ange est hors ligne. Son génie a eu presque le privilège des mouvements impétueux et désordonnés ».
6. T. VI, pl. 177-180.
7. *Poésies de Joseph Delorme*. 1829.
8. *Préface des Feuilles d'automne*, nov. 1831.

fut jamais d'humeur à s'emprisonner dans une coterie : « faites de Michel-Ange un seigneur d'Académie, vous n'aurez qu'un petit maître fade »[1]. L'*Artiste*, organe attitré des romantiques, et qui prend parfois à partie le secrétaire perpétuel et « les vieillards » qui dorment autour de lui en attendant la mort, se gausse de l'imposante critique « qui applique son échelle la plus longue à cet homme monument »[2] : à tous il prône comme exemple les « fantasques débauches » de ce génie tout moderne, qui semble avoir eu à tâche de réprouver l'inspiration et la méthode des anciens.

La Révolution de 1830 a encore grandi Michel-Ange : il devient la Liberté contre la Discipline, l'individualité obstinée contre l'académisme. Gustave Planche, dans l'*Artiste*, en 1832[3], houspille l'École de Rome où un tel génie est suspect ; nouvelle campagne en 1834 dans la *Revue des Deux Mondes*, qui s'adresse aux bourgeois : les prophètes et Dante, Phidias, Shakespeare, Childe Harold sont invoqués, pour nous aider à comprendre ce grand malade qui traduisait « en sonnets plaintifs, en sombres élégies, sa mélancolie désespérée » et faisait passer dans des blocs de marbre « l'éternité de la tristesse florentine »[4] !

Mais ce qui a dû combler d'amertume le cœur de Quatremère et des classiques, ce fut de voir certains artistes s'agenouiller devant lui. Secrétaire perpétuel à une époque où l'Académie exerce la dictature du goût, membre du conseil honoraire des musées, donc des jurys d'admission au Salon et du jury des récompenses, il voit de près son influence néfaste croître à pas de géant. Déjà Girodet, qui n'était point un romantique, avait étalé dans le *Déluge* (1806) son savoir myologique et ses réminiscences michelangelesques ; il se

1. *Salon de 1833*, p. 107.
2. 1834, t. VI, p. 281, 293.
3. 1832, t. IV, p. 62. — « La tête de Julien de Médicis ne vaut pas, à ce qu'il paraît, celles de Vespasien et d'Antinoüs ; les plans sont trop multipliés, ce ciseau manque de noblesse et d'élévation ! »
4. *Rev. des Deux Mondes*, 1er février 1834.

piquait, lui si sage en son art, d'aimer Michel-Ange et Dante[1], « tous deux graves, mélancoliques, fiers, sombres, terribles, impétueux…, profonds comme les abîmes qu'ils ont peints »[2]. Ce qui était plus grave, Géricault peignait les nus vigoureux du *Radeau de la Méduse* avec ses souvenirs tout frais d'Italie, où les fresques du maître l'avaient tant frappé. Heim, qui avait dessiné à Rome les principaux groupes du Jugement Dernier, tire parti de ces dessins pour son Sac de Jérusalem (Sal. 1824), peint avec énergie dans une couleur qui veut être farouche[3]. Ce Salon de 1824, dont le jury final pour les récompenses fit appel à Quatremère (pourtraicturé à ce titre même dans le tableau de Heim), fut du reste un triomphe pour Michel-Ange[4] : non seulement Pérignon et Cacheux le mettent en scène dans leurs tableaux, Gatteaux dans une statue, Coigny dans une gravure, Aubry Lecomte en lithographie…, mais encore Sigalon prélude, par le corps convulsé de l'esclave empoisonné par *Locuste* sous les yeux de Néron, à sa *Vision de saint Jérôme* (1831), toute michelangelesque de dessin, et à sa copie du Jugement Dernier. C'est, avec les Massacres de Scio, le plus gros succès du Salon : il fait pencher la balance du côté des romantiques et de Michel-Ange, en dépit du Vœu de Louis XIII d'Ingres qui est un retour à Raphaël. Or Quatremère est sévère à l'art de Sigalon[5].

Mais ni sa sévérité ni l'accueil empressé que l'Académie des Beaux-Arts fait à Ingres-Raphaël n'arrêtent le mouvement. Eugène Delacroix le précipite. Déjà en 1822 Thiers

1. Cf. Delécluze, *David et son atelier*, p. 270. « Girodet était un homme qui se donnait un mal infini pour être original ; aussi parlait-il avec les plus grands éloges de Michel-Ange. »
2. *Discours sur l'originalité* (*Moniteur*, 30 avril 1817).
3. P. Lafond, *Gaz. des B.-Arts*, 1896, t. II, p. 446.
4. *Explication des ouvrages de Peinture, Sculpt… exposés au Musée royal*. Paris, Bellart, 1824.
5. Jal, *Esquisses et pochades sur le Salon de 1827* : « Vous ne pardonnerez jamais à M. Sigalon les formes horriblement belles de son empoisonneuse, la douleur si vraie de l'esclave sur qui Narcisse essaie la mort préparée pour Britannicus, et surtout cet affranchi de Néron, honteux de son barbare dévouement, profondément agité à l'aspect de la victime » (p. 306).

avait salué dans la *Barque du Dante* le « désespoir de l'Enfer et la hardiesse de Michel-Ange »[1]. On l'accuse de prendre au maître, non certes sa couleur, mais son dessin fier, sa recherche du mouvement, l'énergie de son modelé. Lui-même consacre à Michel-Ange, dans la *Revue de Paris* (1830), deux longues études[2] : on voit qu'il a passionnément pratiqué ce « sauvage génie », avec lequel il se trouve plus d'affinités qu'il n'en a réellement. Il le romantise à plaisir ; comme pour lui-même (sans se mettre en avant), pour Michel-Ange travailler c'est monter sur le trépied, suer, avoir la fièvre, être la proie du démon avec qui on vit[3]. Incorrections, bizarreries, exagérations ? tant mieux : c'est là qu'est le génie ; tant pis pour les impuissants qui ne connaissent que « compas et règle »[4]. Nul doute d'ailleurs que, pour écrire sa fervente apologie, Delacroix n'ait lu l'article méthodique et froid du Secrétaire perpétuel dans la « Biographie universelle », et aussi ses œuvres de « technesthétique » comme dit Quérard : du temps de Michel-Ange « comme de nos jours, écrit-il, il y avait une foule de gens préoccupés de théorie et construisant sur les arts force systèmes, sans rien faire produire à l'art lui-même »[5]. Heureusement Michel-Ange, non plus que Delacroix, n'en avait cure.

Chaque Salon apporte au grand florentin un nouvel hommage, et une nouvelle tristesse à l'Académisme. A l'exemple du peintre du Jugement Dernier et du statuaire qui rêvait de sculpter des promontoires, la recherche du drame et le goût des anatomies colossales gagne même les classiques : le

1. *Salon de 1822*. Paris, Maradan, p. 56-57.

2. T. XV, p. 41-58, et p. 166 sq.

3. Il « commençait avec furie, s'interrompait avec dégoût... Une fougue extraordinaire le portait à laisser toujours dans ses marbres quelque chose d'incomplet... Il y a dans ces traits, couverts encore d'un voile, une âme, une grandeur qui ravissent » (p. 58).

4. « Les défauts, les incorrections, ne déparent pas une œuvre de génie. Julien de Médicis a la tête trop petite et les bras trop forts... Qu'importe le compas et la règle ? Son incorrection même est sa beauté », p. 166.

5. *Id.*, p. 175.

Diomède de Gros, l'Hercule de Couder, le Vulcain de Heim, le Metabus de Coignet, le Philoclète de Debay sont dans « le goût gigantesque de Buonarotti »[1]. Jouy et Jay, Landon, le constatent ou s'en plaignent. *Le Moniteur*[2] au contraire reproche au *Cadmus combattant le dragon*, de Dupaty, et au *Thesée tuant le minotaure*, de Ramey fils, que l'on vient de placer aux Tuileries, de ne pas déployer assez d'énergie musculaire : le beau idéal des anciens et de Raphaël est mort ; il faut aujourd'hui de l'effort physique, même chez les héros de la mythologie. Les pensionnaires de l'Académie de Rome prodiguent les raccourcis[3] ; l'Académie des Beaux-Arts, dans les rapports que le Secrétaire perpétuel fond ensemble et contresigne, se fâche : en 1833, elle arrête que la saillie des bas-reliefs sera déterminée chaque année par la section de sculpture[4] ; en 1835 elle ne décerne pas le premier prix, parce que les huit concurrents ont volontairement dépassé un mètre de hauteur pour la figure de ronde bosse, la *Mort d'Ajax*[5]. Chez ces jeunes gens qui vivent ou se préparent à vivre à l'ombre du Vatican, près de la Sixtine, c'est une règle d'iconographie, d'ailleurs traditionnelle dans l'art classique, que le colossal est la dimension naturelle, par conséquent obligatoire, de l'héroïsme antique ou moderne, fabuleux ou historique, et de la sublimité.

Comme les dimensions, le goût s'égare. Le Romantisme, on le sait, est la revanche, et l'empiétement, de la peinture sur la sculpture : avec les bas-reliefs de Triqueti et d'Antonin Moine, qui tous deux ont manié le pinceau avant l'ébauchoir, la sculpture redevient pittoresque, le bas-relief se fond en tableau[6]. C'est le vice contre lequel Quatremère avait

1. Jouy et Jay, *Salon d'Horace Vernet*, début, et L. Rosenthal, *La Peinture romantique*, p. 261.
2. 21 mars 1832.
3. Cf. le *Rapport* de 1832, particulièrement sur la *Liberté* de Signol.
4. *Journal des Savants*, 1833, p. 632.
5. *Id.*, 1835, p. 630, et *Moniteur* du 12 oct. 1835.
6. Cf. le *Magaz. Pittoresq.*, 1833, p. 48 ; 1835, p. 107 ; G. Planche, *Salon de 1831* (*Études sur l'École française*, 1855) ; Jal, *Salon de 1833*, p. 206.

déjà tant lutté. Les quattrocentistes florentins, Andrea Pisano et Orcagna, avant eux, puis Ghiberti, sont les modèles de Moine et de Mlle de Fauveau. En même temps que le savoureux archaïsme italien le hardi naturalisme apparaît : Jean Duseigneur ne se contente pas d'admirer Donatello et Verrocchio chez les Italiens, Claus Sluter en France ; son *Roland* furieux (Sal. 1831), son *Michel et Satan* (1833) exagèrent le mouvement et les formes, étalent une anatomie puissante, dont Michel-Ange « plus grand encore par son génie que par ses œuvres » a donné les modèles[1]. Théophile Gautier ne manque pas de retrouver et de saluer en son ami la sublime inspiration de Buonarotti. Voici maintenant les réalistes, avec Dantan et ses bustes, avec Préault et sa *Mendicité* (Sal. 1833), avec Daumas et son *Gladiateur* après le combat, avec Klagman et sa statuette de *Dante* (1834) et son *Job* (1835). Le buste de Pierre Lescot de Dantan rappelle à tous la physionomie de Michel-Ange au nez brisé dans une rixe. Le critique du *Moniteur* déplore que l'invasion ultra-romantique dans la sculpture y apporte les procédés pittoresques, l'expression trop dramatique, les grimaces, contorsions, misère, laideur, et « esprits infernaux »[2].

Enfin l'administration ou plutôt le gouvernement ajoute au prestige de Michel-Ange. Thiers, ministre de l'Intérieur, qui lui a voué un culte, reprend l'idée du comte de Forbin[3], puis d'Ingres, et envoie en 1833 Sigalon copier à Rome le Jugement Dernier, Desprez copier le Moïse[4] : il veut, ou plutôt ils veulent installer Michel-Ange à Paris et reproduire la chapelle Sixtine dans la chapelle des Petits-Augustins, qui fait partie de l'École des Beaux-Arts depuis

1. Cf. Jehan du Seigneur, *Hist. de la sculpture depuis le* IVe *siècle*, dans « Le Moyen Age et la Renaissance » du bibl. Jacob, 1851, t. III

2. Voir le *Moniteur* du 4 mai 1835 sur le Salon de la même année (signé F. P.), et, dans l'*Artiste*, les Salons de 1833, 1834, 1835, par G. Planche.

3. Dès 1819 ; cf. sa lettre au comte de Pradel (*Arch. nat.*, O^3 1401).

4. Voir les *Nouv. Archives de l'Art français*, 1876, p. 425, et l'*Artiste*, 1834, t. VI, p. 132.

1816. Beau projet classique, et de bonne guerre! refaire le Vatican au cœur de Paris! Quatremère avait bien demandé à l'intendant de la liste civile[1], en 1833, de faire exécuter en Italie et transporter à Paris des moulages de Michel-Ange; c'est donc à lui, semble-t-il, qu'est due la première idée de la collection réunie aujourd'hui dans la petite rotonde de la chapelle des Petits-Augustins; mais « la grande utilité pour les élèves de l'École des Beaux-Arts », qu'il invoque, n'est qu'un prétexte pour couvrir les besoins de sa documentation : il veut avoir à Paris même les pièces à conviction pour l'ouvrage, disons pour le réquisitoire dissimulé, qu'il est en train d'écrire. Thiers lui annonce l'arrivée des moulages, particulièrement de l'épreuve en plâtre et de la copie du Moïse[2]. Mais Quatremère n'est pour rien, on peut le croire, dans la copie ni l'installation du Jugement Dernier, dont l'art l'épouvante plus encore que le sujet.

Enfin, en 1835, l'année même où Quatremère lance son livre, Barye, que l'Académie avait relégué au troisième rang lors du concours pour le prix de Rome (1819), interceptant ainsi son désir d'aller admirer Michel-Ange chez lui, Barye, qui depuis a pris sa revanche par tant d'œuvres où se retrouve la facture large et puissante du maître, confie à Thiers son projet de dresser aux quatre angles de l'arc de l'Étoile quatre *Captifs*. Romantiques déjà dispersés et réalistes d'avant-garde mettent donc leur affranchissement sous les auspices du grand individualiste, dont toute l'œuvre proteste contre le canon antique mal compris, contre la règle académique déjà posée par Raphaël, de même que son caractère indomptable se dressait contre le despotisme de Jules II. En somme à l'heure où nous sommes, en 1835, Michel-Ange bénéficie de la triple révolution de 1830 en politique, en religion, en art : il ne faut guère presser la critique du temps pour en voir émerger la figure d'un Michel-Ange

1. Cf. l'*Inventaire* de la collection d'autogr. de Benj. Fillon, publié par Ét. Charavay, t. II, nº 2256.
2. Lettre du 30 juin 1834 (*Arch. Acad. B.-A.*).

protestant, républicain, romantique, enveloppé de « mélancolie désespérée », un composé de Brutus, de Luther, de Dante[1] et de Byron.

C'est alors qu'intervient Quatremère, fort embarrassé. Il ne faut ni abandonner aux adversaires une autorité si prestigieuse, ni proposer sans réserve à l'École son exemple malsain. De là ce livre si curieux, surtout à cette date critique et de la part d'un sécrétaire perpétuel de l'Académie : mélange d'admiration et d'hostilité, où parle tour à tour l'artiste d'instinct et le pédagogue qui a charge d'âmes.

Aux sections de peinture et de sculpture de l'Institut, à tous les artistes qui relèvent de son esthétique, il faut d'abord dénoncer chez Michel-Ange l'insupportable abus de l'originalité. L'excès du sens personnel a toujours répugné à tous les dogmatismes ; on ne peut résolument accepter comme un maître l'artiste qui lui-même n'a reconnu aucun maître, n'est comparable à personne, imitable à personne. En méthode classique, celui qui défie parallèle, imitation, c'est-à-dire mensuration, est à reléguer dans la solitude même où il s'est complu[2].

Car voici une conséquence déplorable : pour laisser le champ libre à sa personnalité, Michel-Ange a soin de ne choisir que des sujets très vagues. Les statues des mausolées des Médicis n'en ont même pas : il leur a trouvé un nom, c'est-à-dire un sens, après coup[3]. L'œuvre d'art n'est donc plus ce qu'elle doit être : l'expression d'un sentiment ou d'une idée, c'est-à-dire un idéogramme, où la forme est humble servante ; elle devient une étude, une académie de nu, un ensemble de « morceaux », où toutes les audaces de dessin, toutes les figurations possibles du corps humain

1. La faveur de Michel-Ange accompagne celle de Dante : de 1828 à 1830 Artaud de Montor publie la 2e édition de sa traduction de la *Divine Comédie*, qui a grand succès (Paris, Didot, 9 vol. in-18) ; en 1833 et 1834 Fauriel professe à Paris son cours sur *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*. Incroyable est la passion des romantiques pour Dante, que d'ailleurs ils semblent ne pas comprendre.

2. *Raphaël*, p. 76, 87 ; *Michel-Ange*, p. 39, 69.

3. *Michel-Ange*, p. 197, 201.

trouvent prétexte. C'est de la pure virtuosité : et virtuosité, pour les classiques de 1830, c'est romantisme. L'œuvre de Michel-Ange est un étalage de « science anatomique, de mécanisme », où l'homme n'apparaît que dans sa structure : ni expression morale, ni beauté, ni grâce. Le Jugement dernier n'est qu'un champ d'athlétisme[1]. C'est un fait remarquable, que Quatremère et les siens ne découvrent que science ou plutôt métier dans l'œuvre de haute spiritualité de l'auteur des *rime*, du dévot de Dante et de Savonarole.

A ne relever que de soi il a gâté l'architecture. « La Porta Pia est l'entrée par où ont passé les caprices, l'anarchie, l'esprit d'innovation, les désordres de Borromini et toutes les folies de son école[2] ». Très finement Quatremère discerne chez lui un goût corrompu dans les membres et les profils, par exemple dans la sacristie de Saint-Laurent et la chapelle des Médicis[3]. Frontons capricieusement brisés, frontons sans base couronnant une arcade, ressauts dans les profils horizontaux ou inclinés de leur triangle, consoles renversées ; dans l'ornement proprement dit, mascarons à grimace vulgaire, fort éloignés du style toujours noble de l'antique…, voilà, à dire le vrai, le point de départ du baroque. Le XVIIe siècle, qui « priva l'ornement de règle et de raison », est l'élève de Michel-Ange, Le grief de Quatremère date de Winckelmann, mais il le rajeunit avec force.

Tous ces vices ont même cause : Michel-Ange, architecte, peintre ou sculpteur, n'a ni aimé, ni compris l'antique. Et c'est là l'irrémissible crime. Ici encore la critique de Quatremère, si elle est injuste par l'excès, est fine en son principe. Le Masque de faune, par son réalisme grotesque, est une dérision des beaux masques antiques[4]. Il avait restauré les deux jambes de l'Hercule de Glycon : or les jambes originales retrouvées condamnent sa restauration et révèlent la

1. *Id.*, 243, 244, 247. « La science chez lui est, non le moyen, mais le but ; c'est le contraire chez les Grecs. »

2. *Id.*, p. 160. Vasari avait déjà fait la remarque.

3. *Id.*, p. 294-297.

4. *Michel-Ange*, p. 10.

supériorité immense de l'antique[1]. Son Bacchus en état d'ivresse n'est pas conforme au type de l'art antique : tous les Bacchus trouvés depuis sont venus opposer « à une expression banale la grandeur de style », à un homme ivre « l'inventeur des mystères orgiques[2] ». La draperie du Moïse est celle des Sarmates, des peuplades demi-guerrières de l'Asie[3] ; les Romains en ont donné de pareilles aux Barbares, les Grecs eussent frémi. Dans la Pietà, la Vierge est trop frêle et le corps du Christ trop maigre : rien du canon antique[4]. Michel-Ange sculpteur pouvait paraître grand avant les grandes découvertes archéologiques de notre siècle ; Bottari disait : « ha superato d'assai i Greci ». Mais aujourd'hui les parallèles antiques l'ont frappé de déchéance.

Il a gâté les sculpteurs qui l'ont suivi. Ils ne pensent plus qu'à l'imiter : de Jean de Bologne aux élèves de Bernin la manière et la convention remplacent l'originalité[5]. Jusqu'à lui la sculpture avait servi de régulateur à la peinture : le premier il donne à ses figures sculptées, nues ou drapées, « quelque chose du goût large et un peu bizarre de ses peintures ». Le Bernin est son héritier direct. Les Bolonais lui doivent en partie leurs draperies compliquées, leur dessin maniéré[6]. Or Bernin et les Bolonais, c'est déjà la sculpture et la peinture de notre XVIII[e] siècle, la première toujours à la remorque de la seconde. Encore une vue pénétrante : de Michel-Ange au Bernin, de Bernin à Puget, de celui-ci à Pigalle, puis à Jean Duseigneur, à Antonin Moine, à Triqueti, Quatremère reconnaît les mêmes errements : violenter la ligne, qui se courbe ou se brise, flamboie ou zigzague, exagérer les effets de lumière et d'ombre dans les creux,

1. *Id.*, p. 113-114.
2. *Id.*, p. 20-21.
3. *Id.*, p. 222.
4. « Ce groupe est déchu de l'estime des artistes depuis qu'un monde entier de parallèles antiques est venu opposer à son style d'autres systèmes de manière et de goût, d'autres principes de formes, de composition, d'imitation et de draperies » (p. 23), et *Journal des Savants*, 1817, p. 198.
5. *Journal des Savants*, 1817, p. 201.
6. *Id.*, 1818, p 675, 677.

disposer l'ensemble d'une manière pittoresque, par contrastes, et parfois ne travailler qu'un côté de la statue, le seul destiné à être regardé, comme dans les tableaux[1]. Ainsi Quatremère, qui a fort bien diagnostiqué l'impuissance plastique de la sculpture romantique, ne serait pas éloigné d'y voir le châtiment des vices que Michel-Ange a propagés.

C'est qu'à vrai dire Michel-Ange est pour lui, pour les vrais classiques (comme pour les romantiques eux-mêmes), une sorte de précurseur du romantisme. Il n'a garde de prononcer expressément ce qui pourrait alors passer pour un blasphème. Mais son analyse du Jugement dernier laisse entendre ce qu'il ne veut pas dire. Certes, il y a ici « la correction inouïe du dessin », une science de la ligne, du nu et de toutes les attitudes du corps, dont les romantiques n'approcheront jamais. Mais cette science est au service d'une véritable folie d'imagination : ces figures aux positions « violentes et extravagantes », on ne saurait les apercevoir « qu'en songe ». Ce génie manque décidément de raison, c'est un de ces phénomènes qui ne peuvent ni se répéter, ni s'expliquer[2]. Grave reproche de la part de l'Académisme, pour qui rien n'existe que ce qui s'analyse et se définit ! Quatremère, de guerre lasse, ne trouve devant ces « colossales inventions » que les mots « incroyable », « inexprimable », « inénarrable », et « monstrueux[3] ».

Les romantiques de 1835 vont-ils donc avoir tout à eux le grand artiste que chacun des deux partis voudrait garder pour soi ? Non ; Quatremère n'a pas de peine à trouver chez lui de quoi leur faire honte, et de quoi justifier doctrine et art classiques. Voici le Michel-Ange qui a émancipé la peinture et la sculpture du « dessin rectiligne », de la « bon-

1. Tel est aussi le défaut de Pierre Puget, lui aussi peintre en sculpture, gâté par Michel-Ange (*id.*, 1819, p. 408). — Sur la filiation de Michel-Ange au Bernin, à l'art français des XVII[e] et XVIII[e] siècles, surtout dans la conception des tombeaux, la critique contemporaine confirme celle de Quatremère : cf. M. Reymond, *L'architecture du tombeau des Médicis*, *Gaz. B.-A.*, janvier 1908, p. 23-34

2. *Michel-Ange*, p. 125, 127.

3. *Id.*, p. 68, 70, 128.

homie de composition » et de l'ignorance anatomique des Primitifs[1]. Pour le juger grand, ce n'est pas aux anciens, aux Grecs surtout, mais à Donatello, à Luca Signorelli, à « Grillandaio » son maître qu'il le faut comparer : ce qui était, selon Quatremère, sec, raide et froid, prend vie, mouvement et chaleur[2]. Voilà qui est à l'adresse des néo-primitifs.

Voici maintenant le puissant idéaliste, qui remplace le costume contemporain par la vérité générale et constante du nu, que Donatello avait rarement osé aborder. Nues ou drapées, la plupart de ces figures n'ont pas d'exemplaire dans la réalité ; « d'une génération spontanée, créations proprement dites », les Prophètes et les Sibylles de la Sixtine sont mieux que des figures idéales, elles sont des « Archétypes », que Michel-Ange trouvait dans la méditation de la Bible, comme Phidias puisait dans Homère son Jupiter Olympien[3]. Voilà pour les partisans de la « copie servile ».

Pour les Duseigneur et les Préault voici l'évocation du sculpteur qui sut avoir, quand il le voulut, trop rarement il est vrai, un dessin modéré, aux « contours coulants » et aux effets tranquilles, Quatremère insiste pour détruire le paradoxe qu'il est le maître absolu et exclusif de l'énergie[4] : le Bacchus est d'un modèle rond, d'une ligne presque ondoyante ; la Pieta est d'un travail amoureux, caressant, et l'expression est toute tendresse et jeunesse ; le Christ de la Minerve est une étude classique ; celui des deux captifs du Louvre qui est achevé offre un dessin pur et large, assez coulant, sans ostentation anatomique et terminé avec amour. En peinture, l'Ève de la Sixtine a un charme tendre, et ses formes sont moelleuses[5].

1. *Id* , p. 36, 58.

2. Michel-Ange dessine mieux que Donatello (p. 13) ; on dirait qu'il y a entre eux un siècle d'intervalle (p. 58). — Pour Michel-Ange comme pour Raphaël, Quatremère ne se soucie pas de rechercher ce qu'il peut devoir à ses devanciers, ni si le Moïse par exemple ne doit pas quelque chose au saint Jean de Donatello.

3. *Id.*, p. 257, 259, 267.

4. *Id.*, p. 183-184, 212.

5. *Id.*, p. 13, 44, 253. Selon Quatremère, les œuvres médiocres sont, en sculpture, le David, académie insignifiante, et le Moïse : tous les deux sont vrai-

Donc, regardons Michel-Ange, mais avec circonspection. Les jeunes surtout ont à se défendre, non de son attrait, mais de son prestige conquérant. Tout le temps que Quatremère fut secrétaire perpétuel, c'est-à-dire exerça une tutelle sur l'Académie de France à Rome, Michel-Ange est donné aux pensionnaires comme non orthodoxe; Gustave Planche se plaint de cette suspicion, qui atteint les Grecs aussi bien que Michel-Ange : l'Apollon et la Vénus de Médicis restent les deux modèles de la perfection pour nos futurs sculpteurs[1]. Quatremère tente même d'associer Ingres à ses griefs. Par deux fois, en 1835, il avait demandé au directeur de la Villa Médicis des renseignements sur les figures d'ornements de la voûte de la Sixtine, dans l'intention de « faire une petite chicane à Michel-Ange ». Il croyait que les ignudi étaient en couleur au lieu d'être en grisaille, ce qui eût été un contresens en des figures purement décoratives et qui représentent des sculptures[2]. Ingres va à la Sixtine, lui envoie sur des calques le résultat de ses observations, collabore ainsi en une modeste mesure au *Michel-Ange*, et, quand il l'a reçu et lu, félicite l'auteur de cet ouvrage bien fait « pour arrêter et contenir les écarts d'une jeunesse souvent rétive aux grands principes du bon goût de l'art ancien[3] ». Est-ce une façon de s'associer aux critiques qu'exprime l'ouvrage? Certes, Ingres admire Michel-Ange : c'est lui qui, avec les frère Balze, a réalisé l'idée de Forbin et de Thiers de reproduire à Paris son œuvre du Vatican, comme celle de Raphaël aux Loges. Pourtant, sa dévotion à l'antique et à Raphaël n'est pas sans avoir nui un peu à son culte pour Michel-Ange : dans le commentaire écrit qu'il a donné vers 1840 de son dessin amplifié de l'apothéose d'Homère, le florentin est « absorbé dans ses pensées, dans ses remords peut-être, en

ment trop éloignés du goût antique. Les chefs-d'œuvre sont le « Pensieroso », par la figure idéale et l'ajustement à l'antique, et les statues couchées des tombeaux, chefs-d'œuvre d'exécution où la chair vit, où l'art d'ailleurs ne s'attache qu'au principal, tandis que le romantisme s'applique au détail.

1. *L'Artiste*, 1832, t. IV, p. 62 sq.
2. Lettre du 31 janvier 1835 (*Arch. Acad. B.-A.*).
3. Lettres du 24 mars 1835 et du 14 juin 1836.

songeant qu'il n'a pas été assez fidèle au culte des anciens[1] ». Dans l'*Apothéose* de 1827 Michel-Ange n'avait pas ces scrupules ; mais depuis lors, le raphaélien choyé de l'Institut et du monde officiel, le directeur de l'Académie de France à Rome, a choisi entre Raphaël et Michel-Ange. entre Florence et Rome, au moins en théorie. Ingres a suivi Quatremère.

En définitive, l'école idéalo-antique et académique tend à rejeter Michel-Ange comme autorité officiellement reconnue. A chacun de choisir son attitude envers lui, de la choisir à part soi, à ses risques et périls. Trop épris de soi-même, portant dans toute son œuvre le vice originel de l'école florentine, l'individualisme outrancier et la virtuosité du dessin, il est déjà responsable de la décadence. Il a gâté l'art en Italie et chez nous. Il ressort du livre incertain et complexe de Quatremère qu'il est difficile d'échapper à la prise de cette personnalité puissante, mais que dès lors on est perdu.

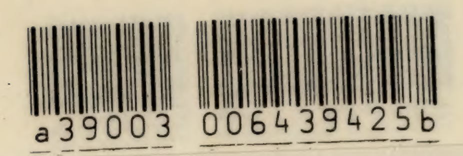
L'exemple qui rénovera notre peinture, c'est Raphaël; celui qui pourrait rénover notre sculpture c'est Canova[2]. L'un et l'autre assoupliront, pour la rendre plus humaine, la ligne que David et ses disciples avaient tendue à l'excès d'après l'antique mal compris, et que Michel-Ange avant eux avait crispée par âpreté de génie. L'œuvre de Raphaël et celle de Canova sont les autorités ou les preuves les plus adéquates de la doctrine appelée classique, c'est-à-dire de celle qui admet l'inspiration de la nature, mais corrigée par l'étude de l'antiquité, par la conception subjective de l'idéal, et par un ensemble de règles extraites des chefs-d'œuvre que le temps a consacrés.

1. Voir Delaborde, *Notes d'Ingres*, p. 361.

2. Quatremère a, comme tous les classiques, une admiration presque sans limites pour Poussin ; mais Poussin est lui-même « secondaire » à l'égard des grands italiens de la Renaissance, qu'il imite ou qu'il croit imiter C'est pourquoi Quatremère a seulement publié, au nom et aux frais de l'Académie des Beaux-Arts, les *Lettres de Nicolas Poussin* (1824) avec une Préface, et un article de présentation dans le *Journal des Savants* (même année). Cf. notre étude sur cette édition, qui fut la première, dans le *Bulletin de la Société d'Histoire de l'art français* (1909, p. 251).

TABLE DES MATIÈRES

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.


a39003 006439425b